

د. محمد المهدي المقدود



بحث في نظام الوزن ووظيفته
ودلالته في التراث العربيّ





العروض والشعريّة
بحث في نظام الوزن ووظيفته
ودلالته في التراث العربيّ
د. محمد المهدي المقدود



العروض والشعريّة

بحث في نظام الوزن ووظيفته ودلالته

في التراث العربيّ

د. محمد المهدي المقدود

العروض والشعريّة

بحث في نظام الوزن ووظيفته ودلالته في التراث العربيّ

زينب للنشر
كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بالقيروان

الكتاب: **العروض والشعريّة**

الكاتب: **د. محمد المهدي المقدود**

النوع: **نقد**

الطبعة: **الأولى2019**

الناشر:

كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بالقيروان

زينب للنشر والتوزيع

26 شارع الحبيب بورقيبة 8090 قليبية، نابل/تونس

(216)22388773/(216)72276047

Zayneb.edition@yahoo.fr

تصميم الغلاف والإخراج الفني: **درّة بن عيسى**

ر.د.م.ك: **1 – 39 – 39 – 9938 – 978**

الإهداء

إلى أبي رحمه اللّه الذي أشربني إيقاع اللغة صبيّا،

إلى زوجتي حياة وابنيّ حازم وعمرو،

إلى الجامعة التونسيّة أفقا مختلفا للبحث وفضاء للريادة.

إنّ هذا النوع، أعني علم العروض، نـوعٌ إذا أنـت رددتـه إلى الاختصـار احتمله، وإذا أنت حاولت الإطناب فيه امتدّ وكاد أن لا يقف عند غاية، لقبوله من التصرّف فيه نقصانا وزيادة ما شاء الطبع المستقيم.

أبو يعقوب السكاكي

ولو حُوّلت حكمة العرب لبطل ذلك المعجز الذي هو الوزن.

الجاحظ

الوزن معشوقٌ للطبيعة والحسّ.

أبو سليمان المنطقي

على سبيل التقديم

لا أتردّد في القول، وأنا أقدّم هذه الأطروحة، إنّها "تأسيسيّة" بالمعنى العميق للكلمة؛ فهي تفيض على حوافّ المنظومات العروضيّة والإيقاعيّة المعرفيّة التي ما فتئت تستصفي هذه المقولة ميزة جوهريّة تجاذب بها كلّ واحدة غيرها، بوجه حقّ حينا، وبغير وجه حقّ حينا. وما أشبه الأحيان بالأحيان، لولا "النصّ" يَبِين عمّا يصل بين النصوص وعمّا يفصل. وما أكثر ما تتشاكل المنظومات وتتجانس، لولا فسحة التأويل تسوّغ الاستئناس بمقولة التأسيس في هذه المنظومة، وتستنكر إقحامها في تلك. على أنّ مصطلح التأويل نفسه ذو سياق مضلّل مراوغ، وقد يكون قرين "التأصيل"، إذا نحن أخذنا بالاعتبار جذر كلّ منهما: (أ.و.ل) و(أ.ص.ل).

ويمكن، من ثمّة، أن يلتبس بالتأسيس من حيث هو استحداث لصيغ وجود وصيغ معرفة غير مألوفة أو هي متخارجة عن السنن والتقاليد، بأمر التأصيل من حيث هو عود إلى "أصل" و"مبتدأ" و"جوهر"، أو عوْد عليها. وقد لا تهدأ الأخلاط، فمنذ أن انبرى خطاب الحداثة بمفهومه المعرفي الأشمل يثبّتُ مقولة التأسيس، وشتّى النظريات والمذاهب تسحب هذه المقولة على مضامينها ومنجزاتها. بيْد أنّه ليس من مقاصد هذا التقديم فرز الأخلاط، وما ينبغي له. وإنّما قصاراها تدارك بعض ما تسعى إليه من أمر التأسيس، وما يدور بخلدها، إن جوّزنا على الاستعارة أن تكون ذات خلد، أنْ لا رأي مستوثق، ولا تصوّر متناضج حدّ الإفحام، في شأن التأسيس. وكلّ تفكير معقود على هذه المقولة، تميد من تحته المراجع ويضطرب التنظير. فالتأسيس لم ينقطع عن الوجود فعلا ما دام الإنسان موجودا، ولم يكن أصلا معدوما، ليستحدث من بعد.

ومن هذا المنظور فإنّ دراسة النظام الوزني ووظيفته ودلالته على النحو الذي تبرزه هذه الأطروحة يفتتح مداخل قرائيّة إلى الشعريّة العربيّة القديمة سواء في "النصّ الأمّ" أو النصّ المحدث حيث يمكن أن يُقرأ التحوّل النوعي عند المحدثين والمولّدين، في سياق نظام الوزن من حيث هو نظام رياضي كتابيّ.

ونقدّر أنّه ما كان ليحدث لولا الكتابة ووضع المعجم. وقد يكون للمنهج الذي توخّاه الخليل في وضع كتاب "العين"، أثـر بنسبة أو بأخرى، في هذه الحفاوة اللاّفتة عند المحدثين بظاهرة الجناس وما أفضت إليه من شيوع التّصحيف الذي لم تسلم منه دواوينهم جميعا، وبخاصّة ديوان أبي تمّام.

ونحن نعرف أنّ الجناس ظاهرة نادرة جدًا في الشعر الجاهليّ وفي شعر القرن الأوّل للهجرة. فلعلّ وضع المعجم كان الحدث الحاسم في شيوعه عند المحدثين على نحو لم يكن معهودا في الشّعر السّابق عليهم. صحيح أنّ "التّماثل الصّوتيّ" بين الكلمات سمة كامنة في أصل العربيّة وفي نظامها الاشتقاقيّ؛ ولكنّه كان، فيما يبدو من شعر المحدثين، ثمرة كتابيّة أو معجميّة. والمقصود بذلك أنّه قلّما كان لهذا التّماثل واقع في وعي الفرد المتكلّم أو وعي الشّاعر القديم أو ربّما هو كان على وعي بهذا الواقع اللّغويّ ولكن دون أن يكون وعيه قائما على تفكّر وتدبّر، كما هو الشّأن عند المحدثين. فالمعجم، على ما يتهيّأ لنا، هو الذي نبّه إليه وزاد به بصرا.

والخليل إنّما بنى معجمه "العين" على ذات النظريّة التي بنى عليها فكرة الدّوائر العروضيّة. وهي نظريّة التباديل والتوافيق في الرياضيّات حيث ترد المادّة اللّغويّة على صورة معيّنة، فإذا أعيد ترتيبها تولّدت منها صورة ثانية فثالثة وهكذا دواليك. وهو ما جاراه فيه ابن جنّي في نظريّة الاشتقاق الأكبر حيث يعقد المعنى الواحد على أصل من الأصول الثّلاثيّة وعلى تقاليبه المستعملة، يجمع التّراكيب وما يتصرّف من كلّ واحد منها عليه. وهي أيضا ذات الفكرة الذي أقام عليها ابن فارس معجمه. بيد أنّ ما يعنينا من هذا، أنّ العلائق اللّغويّة التّضاديّة تنطوي، بحكم الأساليب البديعيّة التي تنتظمها، على قابليّة تغيّر مثيرة يمكن نعتها بـ"التّناظريّة". وربّما لا مسوّغ لذلك إلاّ الكتابة، فهي التي جعلت الكلمة تنتقل إلى فعل تعبيريّ وتندمج برغبة الإنسان وانفعالاته؛ وتتحوّل من ذاكرة إلى كتابة، ومن متخيّل "تصوّريّ" إلى متخيّل "إبداعي" أو بعبارة أدقّ من كتابة "غير مرئيّة" متحرّرة من كلّ جسمانيّة كما هو الشّأن في الشّعر الجاهليّ وفي نصّ الوحي (القرآن الكتاب)، إلى كتابة مرئيّة قد يكون أساسها تصوّرا مختلفا للنّظر جعل من العين شبه معادل خطيّ للمرئيّ يجسّ الأشياء ويضبط قياسها. وليس من قبيل الصّدفة أن يظهر المحدث الشّعريّ في مجتمع القرنين الثّاني والثّالث للهجرة وهو المجتمع الذي بدأ يمتلك الأبجديّة، وتشيع فيه الكتابة بنسبة أو بأخرى. واستعمال الجهاز الأبجديّ جهاز التجريد والترتيب هو الذي أخذ يعوّد العقول على تقويم "مثاليّ" للكلام ومحاولة الحفاظ عليه من التصحيف والتحوير والتحريف واللحن. والكتابة، من هذا المنظور، أعمق من أن تختزل في التعبير عن اللغة أو في محاكاتها، وهي التي خلقت فضاء مرئيّا هو غير فضاء الكلام الشّفويّ، وزاوجت بين عالم الكلمة وعالم النّظر، برغم أنّهما غريبان الواحد عن الآخر، ولكنّهما متواطئان كأشدّ ما يكون التّواطؤ. وعلى أساس من هذا التحوّل، أخذت الصّورة الإيقاعيّة، شأنها شأن الاستعارة في شعر المحدثين، منعطفا خاصّا تقوّضت فيه الحدود والفواصل بين الأشياء وماهياتها، وتصرّمت العلاقة بين الشيء والاسم، وصارت، وهي المأسورة في النّظر، عمل العقل وضربا من اليقين الذاتيّ لا رابط له بالواقع. ولعلّ استعمال الصّورة على هذا النّحو دلالة على تدخّل الذات اللغويّ في العالم وطريقتها الخاصّة في إدراكه.

وأمّا حديثا فإنّ الشعراء اليوم حتى الكبار أو "الحداثيّون" منهم كنزار قبّاني وأدونيس ومحمود درويش ومحمّد بنّيس وأحمد عبد المعطي حجازي وسعدي يوسف والسيّاب، في ما حفظته السجلاّت الصوتيّة، ويوسف الصائغ وعبد الرزاق عبد الواحد وسامي مهدي، يعيدوننا إلى ظاهرة لم تنقطع في تاريخ الشعر، وهي إلقاء الشعر أو إنشاده؛ أي إلى الفضاء السماعي على النحو البارز الذي عالجته هذه الأطروحة. وهو فضاء يتعزّز بهذه الوسائط (الأجهزة الصوتيّة والفضائيّات والأنترنيت والفيديوهات...) وبالرغم من أنّ المصطلح الأدقّ هو "الإنشاد"، فإنّ أكثرنا يستخدم مصطلح "الإلقاء"، وهو في ثقافة اليوم، أوفر حياة؛ و لكنّه ليس أوفى دلالة. والإلقاء لا يعني أكثر من إبلا غ القول أو إملائه، أو الإصغاء.

ولعلّ إنشاد الشّعر، هو الذي يضفي على القصيدة هيئتها الموسيقيّة المسموعة أو لنقل إنّه الإيقا ع مسموعا أو إنّه يتأدّى على النّحو الذي تتأدّى به "النوتات الموسيقية". وتترتّب عن ذلك نتائج أغفلها نقّاد الشّعر القديم ودارسوه من القدامى والمعاصرين، فقد عني جميعهم بالقصيدة من حيث هي نصّ مدوّن أو مكتوب، وصرفوا همّتهم إلى اكتناه لغتها وتراكيبها وأوزانها وصورها، وغفلوا عن كونها إنشادا يتعهّده الشّاعر بذات الطريقة التي يتعهّد بها إنشاءها، وأنّ للإنشاد أثرا في شعريّة القصيدة.

إنّ الشّاعر العربي المنشِد اليوم هو مثل جدّه الشاعر القديم، ينشئ و ينشد في آن، وكأنّه يملي على نفسه. وهذا يعزّز جملة من الاستنتاجات لعلّ أهمّها في هذا السياق أنّ الإنشاد ليس مجرّد أداء لاحق على القصيدة وإنّما هو يتأدّى في سياق إنشائها لحظة بلحظة، فالشّاعر ينشد لنفسه قبل أن ينشد لغيره. والإنشاد كيفيّة في القول الشّعريّ. وليست القصيدة محفوظةً في ذاكرة الشّاعر إلاّ أشبه بلوح موسيقيّ أو حامل موسيقيّ. إنّها باختصار" نصّ صامت".(...)

إنّ شأننا في السياق الذي نحن به، أن نستكشف في أطروحة المهدي المقدود فسحة أخرى للمعرفة العروضيّة وما تفتتحه من آفاق ومن مداخل إلى الشعريّة الحديثة وما تتميّز به من التنويع التفعيلي أو الإبدال الوزني المخصوص ببحور محدّدة.

أ. د. منصف الوهايبي

المقدّمة

يجتمع في العنوان العامّ لمبحثنا "المدخل العروضيّ إلى الشعريّة العربيّة القديمة"[1] مصطلحان تبدو العلاقة بينهما واضحة ملتبسة في آن، هما العروض والشعريّة. فأن تكون للشعر العربيّ أوزان جرى عليها وانْتَظَمَتْهُ فلم تكد تفارقه إلا بأخرة وهي التي كانت موضوع علم العروض، أمر مفروغ منه. وأمّا أن تكون هذه الأوزان وجها من وجوه الشعريّة ومدخلا من المداخل إليها فهذا اللبس عينه. فكم من أبيات ليس فيها من الشعر إلاّ الوزن؟ وكم من كلام لم ينظمه وزن وهو قول شعريّ على حدّ عبارة الحكماء العرب؟ ولأنّ المقدّمات لا تحتمل الجدال فإنّنا نكتفي بالقول على المنهاج نفسه كم من استعارة مثلا تجري على أفواه الناس وأخرى يحيون بها ولم يدُرْ بخَلَد أحد أنّ ما يأتون به شعر. وإن تكن البحوث في كلّ جانب على حدة ممّا لا تخلو منها المكتبة العربيّة، فإنّ عقد صلة بينهما والاستدلال بعلم العروض على نحو من الشعريّة مخصوص قد يكون أمرا قليل الطرق لم تصل فيه المراكمة إلى تأسيس أفق مختلف في المقاربة منهجا ونتائج.

لقد مثّل هذا الموضوع الذي تخيّرناه، بدعم من أستاذنا المشرف، مشغلا لم يفارقنا منذ سنين، ألحّت علينا فصوله ووصوله حتّى إنّها منعت عنّا كلّ قول تقريبا خارج دائرته وحدوده. وقد تهيّبنا في الواقع الخوض فيه، لأنّنا بين مسلكين: إمّا أن نعيد المادّة العروضيّة القديمة كما هي فلا نضيف إلى قائمة الأعمال في الغرض غير صفحات مكرّرة لها مئات الأشباه، وإمّا أن نخرج بالعلم من الأفق الذي لم يكد يغادره في الدراسات المعاصرة فنبني خطابا على الخطاب العروضيّ ونسعى بدل العرض إلى الفهم والتحليل والتعليل.

ولكنّ رهاننا لم يكن مقتصرا على دراسة النظريّة العروضيّة في ذاتها، على أهميّة هذا المطلب وسموّه، بل كانت تشغلنا الدلالة العامّة التي عقدها القدماء على وزن الشعر ويعقدها عليه كلّ شاعر معاصر لم يحد عن النسج على سداه.

والواقع أنّنا ما إن ندقّق النظر في المصادر المتنوّعة التي اعتمدناها ونتقدّم في استصفاء محاورها وتحصيل مناهجها في تناول المسألة الوزنيّة ونطّلع على عدد من

---

1. هذا الكتاب في الأصل أطروحة دكتوراه في اللغة العربيّة وآدابها عنوانها: "المدخل العروضيّ إلى الشعريّة العربيّة القديمة: دراسة نظام الوزن ووظيفته ودلالته في التراث النقديّ إلى القرن السابع الهجريّ". وقد ناقشتها يوم 9 فيفري 2017 بكلية الآداب والعلوم الإنسانيّة بالقيروان- تونس، لجنة علميّة تألّفت من الأساتذة الدكاترة: عبد العزيز شبيل رئيسا، منصف الوهايبي مشرفا، توفيق قريرة مقرّرا، فتحي النصري مقرّرا، محمّد طاع الله عضوا. وأسندت إلى صاحبه ملاحظة مشرّف جدّا. فإليهم جميعا وإلى من ساهم في ظهور هذا البحث أصدق عبارات الشكر والتقدير.

المراجع المختلفة في الغرض بأكثر من لسان وبشتّى جهات القول، حتّى تتكشّف لنا مفارقة نحسب أنّها لم تغب عن كلّ دارس لأوزان الشعر متى اتّخذ مسافة نقديّة من كلّ كلام عليها طارفا كان أم تالدا. فالقدماء لم يتصوّروا شعرا دون وزن ولا تخيّلوا أغراضهم منه، كالمديح والرثاء والغزل، يمكن أن ينتظمها قول غير موزون. وإذا كان من شأن هذه المواضيع العامّة أن تأتي في أقوال مرسلة أيّا يكن شكلها الأدبيّ، كالخطبة والرسالة والمقامة، فإنّ الاتّجاه العامّ للذائقة الأدبيّة هو اعتبار الشعر أرفع الكلام لما فيه من "فضيلة الوزن". وبالرغم من أنّ كثيرا من اللغويّين والنقّاد والحكماء لم يقصروا ما به يكون الكلام شعرا عليه ولا عدّوه العيار الوحيد الذي متى توافر ارتفع الكلام درجات، فاشترطوا بالإضافة إليه "ضربا من النسج وجنسا من التصوير" على حدّ عبارة الجاحظ في "الحيوان"، فإنّه ظلّ العتبة الأولى لانتماء الكلام إلى حضرة الشعر. فكان حدّا للشعر مانعا غير جامع باصطلاح المناطقة، مانعًا أشكالا من القول من الانضواء إليه، غيرَ جامعٍ لخصائصه وشرائطه.

على أنّ هذه المنزلةً السامية، أو "الربوة العالية" بحسب أبي سليمان المنطقي في "الإمتاع والمؤانسة"، لم يساوقها بيان صريحٌ للأسباب ولا تفصيل دقيق لمأتى الضرورة له. فكان الوزن ممّا يُحتاج إليه دون معرفة بيّنة لدواعي الحاجة، أو لعلّ هذه الدواعي ممّا يخطر بالهاجس دون أن تحيط به العبارة.

ولا يختلف موقف المعاصرين من الوزن منذ أن وفدت الحداثة إلى العالم العربيّ. فهم بين مدافعٍ شديد عنه منتصرٍ له انتصارا متشنّجا إلى الدرجة التي يخوّن فيها كلّ من بدا له أفقٌ في القول الشعريّ خارج الوزن فيعدّه هادما للتراث يبطن ما لا يظهر من نواياه، وبين مهاجم له معتبرا إيّاه "سلاسل وأغلالا" تمنع الحريّة التي ينشدها الشاعر للتعبير عن مواقفه من الوجود وتكرّس أنموذجا في القول تليدا عفّاه الزمن، أو هو في رأيه - إن قدّر تقديرا جميلا- منوالٌ عائد إلى خصائص الثقافة العربيّة القديمة وشرائط الأشكال القوليّة فيها لا يمكن لمن نسج عليه أن يأتي بجديد ولا أن يبشّر بقول حداثيّ. وفي كلا الموقفين حدّة في الرأي وتشنّج في العبارة قد يكونان أهلا لموضوع مبحث مفرد.

ضمن هذا الإطار العامّ، كنّا نحاول منذ مدّة أن نفهم ظاهرة الوزن، وازداد حرصنا على الفهم والمساهمة في إبداء بعض الرأي ونحن نتفكّر فيه ونحبّر بعض القول. وكان رهاننا الخروج بالمسألة من الكلام الإنشائيّ المرسل إلى قول علميّ قدر الإمكان. وكانت الأسئلة التي طرحناها أبسط ما تكون صياغة: لماذا الوزن؟ وأيّ وظيفة له؟ ولماذا يقع القول الموزون من النفس متى انضمّت إليه شرائط الشعر الأخرى، موقعا عجيبا لا يكون لغيره؟ ذلك أنّ أعقد القضايا يمكن أن يتلمّس الدارس بعض المسالك إليها إذا ما صاغ الأسئلة باختزال ووضوح؛ لأنّ في الصياغة، أيّا يكن وجهها، إنباءً بمدى تطوّر الفكرة ومستوى نضجها. وإذا كان مدخلنا إلى هذه الظاهرة لغويّا، ما دام

علم العروض فرعا من علم اللغة العامّ كما نحاول بيانه في العمل، فإنّ رهاننا أن نجعله مدخلا إلى فهمٍ مختلف للشعريّة العربيّة القديمة.

والشعريّة Poéticité مصطلح ينازعه في الإحاطة بمفهومه مصطلحان آخران على الأقلّ هما الأدبيّة Littérarité والإنشائيّة Poétique. وإذا كان الأوّل غاية علم الأدب بحسب جاكبسون Jakobson، وهو يبحث في الخصائص اللغويّة التي تجعل أثرا ما أدبيّا[1]، وكان الثاني يقرأ النصوص، السرديّة خاصّة، ويحاول إرجاعها عبر الاختزال والتجريد إلى أشكال عامّة وهياكل شاغرة تكون نظاما لها وتفصح عن وجوه بنائها، فإنّ الشعريّة معنيّة بجنس من أجناس القول الأدبيّ تحدّد من خصائصه ما به صار شعرا، على أنّها لا تُعدّ كذلك إلاّ إذا أثّرت في مختلف العناصر الأخرى من تركيب ومعجم وصورة وغيّرت هيئتها في معتاد القول[2]. وقد كان الظفر بها مطمح كثير من الدارسين لعلّ جون كوهن J. Cohen أكثرهم شغفا بها وسعيا إلى الإحاطة بأسبابها[3]. وقد بقيت الدراسات مع ذلك تعبّر عن مرام عزيز أكثر من تحقيقها لنتائج بيّنة ومبادئ دقيقة على النحو الذي نلفيه في الأعمال الإنشائيّة[4].

وليس من غرضنا ها هنا أن نكثر من إيراد هذا المصطلح: "الشعريّة"، وأن نسبّح به آناء الفصول وأطراف الأبواب. فقد يكون ذلك منّا، لو حصل، فرارا من تناول جليل المباحث العروضيّة وطرح أدقّ مسائلها من جهات النظام والوظيفة وشكل التمثّل. فالشعريّة، بما هي الخصائص التي تميّز الشعر عن غيره من أشكال القول، عنوان عامّ ينبغي أن تتحدّد معالمه على وجه الضبط وألاّ يكون الكلام عليها موسوما بدوره بخصائصها، فيكون قول شعريّ على الشعر ومجاز على المجاز قد يلتذّ لهما القارئ ولكنّه لا يحصّل منهما معرفة يمكنها أن تفارق الصياغة فتصير معطى علميّا. ولا نقصد بالتأكيد ألاّ مدخل إلى الشعريّة العربيّة القديمة إلاّ إيّاه، فأنّى لأجلّ النصوص وأثيرها في اللغة أن تلخَّص المداخل إليه في واحد وأن تختزل وجوه الجلال في وجه. ولكنّه مدخل كثيرا ما اطّرح اطّراحا من النظر، بل لا نُغرب إن اعتبرناه مبخوس القدر هضيم

---

[1] . "L'objet de la science de la littérature n'est pas la littérature mais la littérarité, c'est à-dire ce qui fait d'une oeuvre donnée une oeuvre littéraire." Roman Jakobson, *Huit questions de poétique*, Éditions du seuil, Paris, 1977, p. 16.

2 . Ibid, p. 46.

3 . Jean Cohen, *Le Haut langage: Théorie de la poéticité*, Flammarion, Paris, 1993.

4 . من اللافت أنّ جون كوهين في كتابه السالف، وهو الذي يؤمن بمبدأ الكمّ في تحديد خصائص الشعريّة ويعتبره سبيلا لتحوّل في نوع النصّ، يختمه بالحديث عن بعدين يخرج بهما مبحثه من مجال الضبط الذي جعله منهجه: أوّلهما يعتبره وجوديّا وهو الانتقال من الشعريّة صفةً للنصّ إلى الشعريّة صفةً للوجود وسبيلا من سبل تمثّل العالم وتحقيق الكيان، وثانيهما يعتبره ميتافيزيقيّا وهو ما في الشعر من صلات شبه بالمقدّس وخاصّة في طريقة بناء المعنى. **نفسه**، صص 216-284.

الجانب يكاد لا يتصوّر الباحث في الشعريّة قديمها وحديثها من كلام فيه غالبا غير استعادة المادّة العروضيّة القديمة. وذلك لأنّ الأصول لم تؤصّل ولم تتمّ قراءتها من جديد ضمن فهم نسقيّ ترتدّ فيه المسائل بعضها إلى بعض وتكون للإجابات الموضعيّة هنا أو هناك سمة الأفقيّة المطلوبة في كلّ نسق ونظام.

ولم تكن السبيل إلى فهم "معشوق الطبيعة والحسّ"، على حدّ عبارة أبي سليمان المنطقيّ في "المقابسات"، مذلّلة ولا الطريق سالكة. فالصعوبات جمّة أدناها هي امتلاك ناصية العروض العربيّ وحيازة مفاهيمه ومعرفة تفاصيله واطّلاعٌ موسّع على دواوين الشعر العربيّ يسمح باختبار تلك المفاهيم والمبادئ وإدراك ما كان منها مألوفا وما كان غريبا، وما سلكه الشعراء وما لم يسلكوه. وأمّا أجلّ الصعوبات فقد كانت منهجيّة، فأنّى للباحث أن يراجع العلم وأن يُنطق الوزن دلالة ما، دون أن يكون له على القدر نفسه اطّلاعٌ على المدوّنة اللغويّة العامّة ما دام هذا العلم فرعا منها يحتكم إلى القوانين التي تجري فيها ويخرّج الظواهر على نحو شبيه بما تفعله؟ وأنّى للباحث أيضا أن يجتهد فيضيف مع ذلك إلى معرفة موروثة شيئا ذا بال ما لم يحط قدر الإمكان بالراهن في الدراسات العروضيّة والشعريّة واللسانيّة عامّة فيستوعبها وتصير له بمثابة الرصيد الحاصل في الذهن ينبئ بها التحليل وإن غابت الإحالة أحيانا لأنّها قامت منه مقام المنوال في التفكير والتحليل كما يقوم لأحدنا رصيد معجميّ يعبّر به ويتخيّر منه ما وافق الحال ولا يخطر على باله أن يحيل على القاموس؟

ويقتضي المنهج الذي نحاول أن نسير عليه أن نكون حذرين في إبداء الرأي فلا نرسله جزافا دون سند ولا نأتي به من فيض الخاطر. وهو ما يدعونا إلى استقراء مدوّنة العروض الواسعة وفق المشاغل التي نُعنى بها. فتحضر بسبب من ذلك نصوص النحو بإزاء كتب النقد وشروحُ الشعر بجوار تصانيف العروض وأخبارُ الشعراء بحذاء أقوال الحكماء، لأنّ مختلف هذه النصوص مثّلت مدوّنة واحدة تتناسب "تناسبا وضعيّا" وتتصرّف "تصرّفا تواليديّا" على حدّ عبارة الشيخ ابن عاشور في تقديمه لكتاب "المنهاج"، ويفصح كلّ منها على طريقته عن وجه من وجوه تمثّل الوزن وعن مسلك في اعتباره وفهمه. وهو ما يستدعي منّا بدءا أن نؤسّس لما نقترح تسميته بالمدوّنة العروضيّة الرحبة، فنجعل جزءا منها نواة وهي التآليف التي تخبر عناوينها أنّها ضمن علم العروض والقافية، وجزءا آخر مدارا وهي الكتب اللغويّة والأدبيّة والنقديّة والموسيقيّة والحكميّة التي اشتغلت على وجه أو آخر بقضايا الوزن في الشعر. وكان القرن السابع الهجريّ الحدّ التاريخيّ الذي وقفنا عنده لاشتماله على مؤلّف عالج قضايا الوزن على نحو مختلف عن سابقيه وهو كتاب "المنهاج" لحازم القرطاجنّي (ت 684 هـ). والواقع أنّ هذه المدوّنة الشاسعة كانت- بسبب قناعتنا الراسخة بضرورة تمحيصها وتدبّرها، لأنّ قسما منها يختبر مقالات العروضيّين ويكشف عن سبل التعامل معها- عاملا من العوامل التي جعلتنا نتهيّب الخوض في الموضوع. فالاطّلاع عليها

واستصفاء ما يشغل المبحث منها ثم تبويبها والإيلاف بين متشابهات الآراء فيها أمر غير يسير. ولكنّ ذلك لم يكن عنه محيد.

لقد كان التأسيس للمدوّنة العروضيّة الرحبة ضرورة منهجيّة لا يمكن دونها في تصوّرنا طرق باب النظريّة العروضيّة نظاما وحركة أوّلا ولا اكتناه دور الأوزان في الكلام وأدائه أو تحصيل عمله في بناء الخطاب خاصّة. ونحن نطمح من مُدارستها هذه التأسيسَ لمفهوم العروض الرحب الذي يفيض على الأمثلة الوزنيّة المعروفة إلى أفق أشمل وأفسح لا يكون أقصى همّه تعيين بحر وقافية. على أنّ ذلك يقتضي منّا بدءا الانكباب على المبادئ العروضيّة نفسها. وهو موضوع الباب الثاني.

وقد جعلنا هذا الباب في فصول أربعة يحيط كلّ واحد منها بمستوى من مستويات النظريّة العروضيّة، ووزّعناه في التصوّر إلى النظام والحركة. فأمّا القصد من النظام فهو دراسة مختلف الوحدات العروضيّة التي اشتقّها العلم واعتمدها لحصر الأوزان. وترتّبت الفصول من أدنى الوحدات تكوينا إلى أعلاها وأشملها، من زوج المتحرّك والساكن إلى الدوائر مرورا بمختلف الأجزاء الأُول والثواني ونماذج الأوزان. وليست الغاية عرضها عرضا وفيّا، فقد يكون المقدّم في هذا البحث غير مناسب للتحصيل المدرسيّ، ولكنّما الغاية تعليل اختيارات العروضيّين وفهم منطقهم الداخليّ وإرجاع الظواهر إلى أصولها ما استطاع الباحث إلى ذلك سبيلا. وأمّا الحركة في النظام فالمراد منها ما يطرأ على المنوال العروضيّ من تغيير يولّد من النماذج أمثلة عليها.

وأمّا الباب الثالث فعنوانه "في الوزن أداء وتمثّلا" وهو في ثلاثة فصول: أوّلها يدرس القافية ويسعى إلى ضبطٍ دقيقٍ لتكوينها وفهم وظيفتها، وثانيها ينظر في إنشاد الشعر ووجه صلته بوزنه ويتناول خاصّةً مواضع الوقف في البيت وسماتها، وثالثها يكاد يكون بحثا محضا في دلالة الوزن ووظيفته فيستفهم عن مسلك العرب إلى تمثّل الوزن وأثره في بناء الخطاب الشعريّ. وهذه الفصول مجتمعة نعتبرها أكثر إبانة عمّا نقدّر أنّه مدخل عروضيّ إلى الشعريّة العربيّة القديمة لأنّها تحاول أن تبحث في تجلّيات الوزن، فتخرج بالباحث من ملاحظة النظام والتفكير في أسسه وآليّات اشتغاله إلى النظر في أثر الوزن في القول وبنائه على شاكلة دون أخرى. ويستدعي ذلك منّا الرجوع إلى بعض النصوص الشعريّة نختبر فيها المقالات فنوضح دواعيها ونتملّى وجوه تصريفها. على أنّه ما كان يمكننا أن نصل إلى التفكّر في هذه التجلّيات إلاّ بعد فهم النظام وما فيه من حركة.

وبعد، فنحن لا نزعم البتّة أنّنا سنأتي بالقول الفصل في كلّ ما نتناوله، فأنّى لصفحات معدودات تحكمها ضوابطُ المنهج، وضيقُ المدوّنة وإن اتّسعت، وعجزُ الباحث عن الانتباه إلى كلّ جليلٍ ولطيفٍ وإدراجه في نسق يشدّ بعضه بعضا، أن يحيط بمسألة من أعقد مسائل الشعرِ وهي الوزن. وحسبنا أنّنا نحاول أن نجعل للشعريّة العربيّة القديمة مدخلا مختلفا هو المدخل العروضيّ. وعسى أن يتلو هذا العمل أعمال

أخرى تراجع ما فيه من تقصير أو تفصّل مواضع الإجمال فيه أو تفيد من جزء يسير منه، فندلف إلى مدار من البحث خلناه مدّة طويلة موصدة دونه الأبواب.

مدخل:
واقع الدراسات العروضيّة وأفقها

تعدّ الدراسات العروضيّة تخصّصا قديما لا يختلف في المجمل عن باقي علوم العربيّة سواء في نشأته أو في تطوّره. ولكنّ هذا التخصّص مع ذلك ضامر ويكاد يكون مهملا في الدرس اللغويّ والنقديّ المعاصر بخلاف العلوم الأخرى وفروعها التي تحظى بشكل أو بآخر بما يلزم من رؤى جديدة. والأسباب التي يمكن إرجاع هذا الضمور إليها متنوّعة، وربّما جاز تلخيصها في أمرين أوّلهما موقع علم العروض من العلوم المجاورة له، وثانيهما المنهج الذي توخّاه العلم وظلّ يلازمه على تفاوت بين أهله.

فأمّا الأمر الأوّل فهو ما يشهده علم العروض من تراوح بين تخصّص الأدب وتخصّص اللغة. فقد كان في التراث العربيّ تخصّصا لغويّا بحكم النشأة وبحكم من تداول على التأليف فيه. فلا ريب في أنّ الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت 170 هـ) واضعَ علم العروض عالمُ لغةٍ ونحويٌّ بامتياز إليه يرجع وضع أوّل معجم لغويّ، وهو كتاب "العين"، إن لم يكن بتمامه فبتصوّره ونظامه، وإليه تعود مادّة كبيرة من "كتاب" سيبويه (ت 180 هـ). وكذلك الأخفش (ت 215 هـ) في "عروضه" و"قوافيه" والمازني (ت 249 هـ) في "القوافي وعللها" والزجّاج (ت 311 هـ) وابن السرّاج (ت 316 هـ) في كتابيهما في العروض وابن جنّي (ت 392 هـ) في رسالتيه في العروض والقوافي والزمخشري (ت 538 هـ) في "قسطاسه" وابن حاجب (ت 646 هـ) في قصيدته في العروض، فهؤلاء جميعا عُرفوا نحاةً قبل أن يكونوا من أهل العروض. ولا ريب أيضا في أنّ الحاجة إلى ضبط أوزان الشعر وحدّ مناويله الصوتيّة قد ساوقت الحاجة إلى ضبط مفردات اللغة وقوانين تصريفها في الكلام. بل لعلّ هذه العلوم اللغويّة الناشئة بحكم حاجتها إلى مدوّنة مرجعيّة تستند إليها وتختبر فيها مقولاتها فتجريها ثمّ تطلق منها الرأي هي التي دفعت إلى ضبط أوزان الشعر من باب تسوير تلك المدوّنة وحصر ما هو ضمنها ممّا هو خارج عنها حتّى يستقيم عيار القول وتُتبيّن قوانين العربيّة. وبالرغم من أنّ الحدود الفاصلة بين العلوم في بداياتها غير بيّنة كثيرا بحكم أنّ علم اللغة كان علما محيطا مستوعبا غيره وأنّ عالِمَ اللغة عالِمٌ بمقتضى الصناعة بفنون تصريف القول ما دامت مدوّنته من مختار الكلام شعرا ونثرا وليست من مرسله ولا مطروحه، فإنّ هؤلاء مع ذلك ليسوا ممّن غلب عليهم الأدب أو النظر فيه ولا ممّن عُرفوا

بمذهب مخصوص في ترجيح قول على قول بالرغم من أنّ بعضهم كابن جنّي قد وضع شرحا على ديوان أحد أهمّ شعراء العربيّة وهو أبو الطيّب المتنبّي وَسَمَه بالفسر. ولكنّ علم العروض لم يكن كذلك دائما فلم تنحصر قائمة من ساهموا فيه بالتأليف في النحاة وعلماء اللغة فنحن نلاحظ أنّ منهم من لم يُعرف عنه انشدادُه إلى تلك العلوم مثل ابن عبد ربّه الأندلسي (ت 328 هـ) وأبي الحسن العروضيّ (ت 342 هـ) وابن رشيق القيرواني (ت 456 هـ) والخطيب التبريزي (ت 502 هـ) وحازم القرطاجنّي (ت 684 هـ). فمن هؤلاء المتأدّب جامع الأخبار والأشعار، ومنهم الشاعر والشارح والناقد ينظّم المادّة ويستصفيها أو يراجع خطاب السابقين ويشيّد عليه بناء خاصّا. وفضلا عن ذلك فإنّ المدوّنة العروضيّة سواءٌ ما اتّصل منها بأوزان الشعر أو بمبحث قوافيه غيرُ مقصورة على مؤلِّفات أريدَ لها أن تكون مصنّفة في هذا العلم، فالمادّة مبسوطة كذلك في مجاميع الأدب وكتب النقد ومصنّفات اللغة ومعاجمها وشروحات الفلاسفة، بل قد توجد أيضا في مقدّمة الدواوين شأن ما قام به أبو العلاء المعرّي (ت 449 هـ) في مقدّمة لزوميّاته. فهذه المقدّمة يمكن أن تعدّ كتابا في القوافي يكمل ما ينسب إليه من كتب في الأوزان أو ما هو مبسوط في رسائله من آراء عروضيّة.

وفي المجمل فإنّ علم العروض تجاذبه قديما تخصّصان كبيران هما الأدب واللغة بمعنييهما العامّين. وهو أمر ظلّ قرينا به في الجامعات حاليّا. فقد لاحظ ميشال مورا Michel MURAT في مقدّمة الفصل الذي مهّد به لأعمال ندوة "بيت الشعر الفرنسيّ: تاريخه ونظريّته وجماليّته" المنعقدة في جامعة السربون سنة 1996 الملاحظة نفسها ذاهبا إلى أنّها من ثغرات المؤسّسة الجامعيّة الفرنسيّة دون سواها ومعتبرا، في سياق تبشيره بتجاوز هذه الثغرة واستشراف طريق جديدة لدراسة الوزن والقافية، أنّ هذا المبحث ظلّ غالبا ملحقا بالدراسات الأدبيّة وعلى هامشها ولم يصل إلى أن يؤسّس تخصّصا علميّا مستقلاّ بحقّ ولا حتّى تخصّصا تعليميّا[1]. والحال أنّ هذا التجاذب أو التدافع بين التخصّصين ليس وليد التقاليد الجامعيّة الفرنسيّة ولا مقصورا عليها، فهو أصيل في التراث العربيّ وقد ظلّ بدوره كذلك إلى الآن في الجامعات العربيّة ومنها التونسيّة: أهله ومدرّسوه لغويّون، والمباشرون له أو المدعوّون إلى مباشرته بحكم الدرس الشعريّ، هم أهل الأدب. فلعلّ قدر الوزن والقافية إذن أن يكون موضوعا مشتركا بينهما وأن تساهم فيه رؤى مختلفة ومراجع في النظر متباينة تستأنس بآخر منتجات البحث في اللسانيّات بشتّى مدارسها وبالآليّات المعتمدة في تحليل الخطاب. ولا يمكن لهذه الروافد متى حرص الباحث على أن تكون في نسق ونظام إلاّ أن تغني المبحث العروضيّ وتفتح فيه آفاقا.

1. Michel Murat (textes réunis par), *Le vers français: histoire, théorie, esthétique*, Honoré Champion Editeur, Paris, 2000, p. 7.

وأمّا الأمر الآخر الذي قد يفسّر هذا القلق الملحوظ في وضع علم العروض بين العلوم فيعود إلى المنهج الذي وسمه منذ نشأته. ونحن لا نبتغي في هذا المدخل قراءة هذا المنهج أو تبيّن الأسس التي قام عليها لأنّ ذلك يخرج بنا عن الغرض المرسوم له. وحسبنا أن نشير إلى أنّ الأدوات التي استُعملت في تأسيس العلم وبسط مفاهيمه وصياغة مصطلحاته لا تختلف في شيء تقريبا عن الأدوات المستعملة في باقي العلوم المجاورة له. فثمّة جهاز مفهوميّ واحد أو يكاد بُنيت على أساسه المتصوّرات واشتغلت بها آليّاته الداخليّة. غير أنّ الفارق بين علم العروض وما جاوره من علوم اللغة هو أنّ الأوّل لم ينخرط، في تصانيفه المعاصرة، كما يجب في المستجدّ من الأبحاث ولم يسع أهله إلى الاستفادة من مثل ما تشهده اللسانيّات من تطوّر ولا من المقاربات الجديدة للمعنى والدلالة على سبيل المثال. وربّما قد يكون العزوف عائدا إلى أنّ الجدل بين تخصّص اللغة وتخصّص الأدب لم يصل إلى المرجوّ منه في موضوع أوزان الشعر، وإن يكن قد بلغ مبلغا مشهودا في مستوى تحليل الخطاب عامّة.

والواقع أنّ أمر العزوف لا يقتصر على المعاصرين. فعلى أهمّية المبحث عند القدماء وثبات الوزن عندهم معيارا من معايير الشعر وضرورته في تمييز صحيحه من مكسوره، ضاق العلم ببعض أصحابه حتّى ضاق غير أصحابه به بعض الضيق أحيانا كثيرة. فهو علم عمدةٌ من ناحية لا يستغني عنه دارس العربية والباحث في أسمى فنون القول فيها، وهو علمٌ فضلةٌ أو يكاد من ناحية ثانية حتّى اعتبره قدامة بن جعفر في مقدمة كتابه "نقد الشعر" "ممّا يقال فيه إنّ الجهل به غير ضائر، وما كانت هذه حاله فليست تدعو إليه ضرورة"[1]. وربّما أوهمت المسالكُ المتّبعة فيه كالكتابة والقراءة العروضيّتين غيرَ أصحابه أنّه أقرب إلى العبث. فقد اعتبر النظّام مثلا أنّ الخليل "توحّد به العُجب فأهلكه، وصوّر له الاستبداد صواب رأيه فتعاطى ما لا يحسنه، ورام ما لا يناله، وفتنته دوائره التي لا يحتاجه إليها غيره»"[2]. وتُروى في هذا السياق النادرة الآتية: "دخل أعرابيّ مسجد البصرة فانتهى إلى حلقة علم يتذاكرون الأشعار والأخبار، وهو يستطيب كلامهم، ثم أخذوا في العروض فلمّا سمع المفاعيل والفعول ورد عليه ما لم يعرفه فظنّ أنّهم يأتمرون به، فقام مسرعًا وخرج وقال: **[من البسيط]**

1 . قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت.، ص 62.

2. الجاحظ، **الحيوان**، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ط2/ 1965، 7/ 165.

قَــدْ كَـانَ أخــذُهُمُ في الشِّـعْرِ يُعْجِبُنِي حتّـى تَعَــاطَوْا كَـلاَمَ الــزِّنْجِ والــرُّومِ
لَمَّــا سَــمعتُ كلامــاً لســتُ أَعْرِفُـهُ كأنَّـــهُ زُحـــلُ الغِرْبـــانِ والبُـــومِ
ولّيْـــتُ مُنْفَلِتًـــا واللهُ يَعْصِـــمُنِي مِــنَ الــتَقَحُّمِ في تلــك الجَــرَاثِيمِ"[1]

وبصرف النظر عن صحّة هذا الخبر من عدمها، وسواء أكان نقلا أمينا أم كان ملحة مبتدعة، فإنّه دالّ على شكل تقبّل بعض العرب لعلم العروض؛ ويبدو أنّه لم يجد لديهم جميعا موقعا مستساغا ولا انتهوا به إلى ما قدّروا أنّهم يسعون إليه، ولعلّ هؤلاء لم يسعوا أصلا إلى تحصيل معرفة علميّة كتلك التي وضعها الخليل ما دامت الألفة بينهم وبين الشعر حاصلة، وليست من حاجة أكيدة إلى صناعة تعرّفهم بما هم عليه قد نَشَؤُوا.

ومن الأخبار المميّزة الشبيهة أنّ ابن مناذر، وهو أحد شعراء عصر بني العبّاس المولعين بالعروض، تعلّق به أحد الأدباء وقبض على تلابيبه لـمّا رآه يقرأ كتاب العروض وقد اشتمل على الدوائر ورموزها، ظنّا منه أنّه زندقة أو سحر، فجمّع عليه الناس وأراد به سوءا[2].

وشبيه بذلك ما قاله عمارة بن عقيل، وهو أحد شعراء العهد العبّاسي[3]: [من الكامل]

لَـــوْلَا الإلـــهُ وَإِنَّنِـــي مُتَخَـــوِّفٌ مِمَّـــا أَقُـــولُ لَعَنْـــتُ قَبْـــرَ خَلِيـــلِ
أَلْقَـى مَسَــائِلَ فِـي العَــرُوضِ تَغُمُّنَــا مِــنْ فَاعِــلٍ مُسْــتَفْعِلٍ وَفَعُــولِ[4]

وما قاله ابن طباطبا صاحب "عيار الشعر": [من البسيط]

كُـلُّ العُلُــومِ يَــزِينُ الــمَرْءَ بَهْجَتُهَــا إِلَّا العَــرُوضَ فَقَــدْ شَــانَتْ ذَوِي الأَدَبِ
بِــيَ الــدَّوَائِرُ دَارَتْ مِــنْ دَوَائِرِهَــا مَــا لِامْــرِئٍ أَرَبٌ فِــي ذَاكَ مِــنْ أَرَبِ
فَاسْــتَعْمِلِ الــذَّوْقَ فِـي شِــعْرٍ تُؤَلِّفُـهُ وَزِنْ بِــهِ مَــا بَنَــوْا فِي سَــالِفِ الحِقَــبِ[5]

---

1. الراغب الأصفهاني، **محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء**، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، د.ت.، 1/ 37. وجراثيم جمع جرثومة وهي من "كلّ شيء أصله ومجتمعه"، وقيل "ما اجتمع من التراب في أصول الشجر". "وفي حديث ابن الزبير: لما أراد أن يهدم الكعبة ويبنيها كانت في المسجد جراثيم، أي كان فيها أماكن مرتفعة عن الأرض مجتمعة من تراب أو طين؛ أراد أن أرض المسجد لم تكن مستوية". ابن منظور، **لسان العرب**، تحقيق أمين محمد عبد الوهاب ومحمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث العربيّ، بيروت، ط3/ 1999، مادّة (ج.ر.ث.م). وقد تخيّرنا هذه الطبعة دون غيرها لاشتمالها على فهارس امتدّت على ثلاثة أجزاء.

2. انظر كامل الخبر في: الأصفهاني، **الأغاني**، تحقيق إحسان عبّاس، دار صادر، بيروت، ط 3/ 2008، 18/ 135.

3. قال عنه أبو الفرج الأصفهاني: "شاعر مقدّم فصيح، وكان يسكن بادية البصرة، ويزور الخلفاء في الدولة العباسية فيجزلون صلته". انظر أخباره في: **الأغاني**، 24/ 137-145.

4. عوّلنا في استخراج مثل هذه الأشعار على **الموسوعة الشعريّة**، الإصدار الرقميّ الثالث، المجمع الثقافي، أبو ظبي، 2008. ولم نعثر مع الأسف على ديوان عمارة بن عقيل.

5. الراغب الأصفهاني، **محاضرات الأدباء**، 1/ 37.

ولكنّ الطريف أنّ ابن طباطبا نفسه لـمّا أراد أن يثني على قصيدته في ختام مدحيّة طويلة التجأ إلى مصطلحات العروض وتباهى بانتظامها على مقاسه، فقال: [من الكامل]

عَلَوِيَّـــــةٌ حَسَـــــــنِيّةٌ مَرْهُـــــــوَّةٌ تَرْهَــى بِحُسْـــنِ نَشِـــيدِهَا اللَّهَـــوَاتُ
مِيزَانُهَـــا عِنْـــدَ الخَلِيـــلِ مُعَـــدَّلٌ مُتَفَـــاعِلُنْ مُتَفَـــاعِلُنْ فَعِـــلَاتُ[1]

وقد أورد الحصري بـ "زهر الآداب" قولا للجاحظ يلخّص هذا التردّد في الحكم على العلم فقال: "وقد مدح الجاحظ العروض وذمّها، فقال في مدحها: العروض ميزان، ومعراض بها يعرَفُ الصحيح من السقيم، والعليل من السليم، وعليها مَدَار الشعر، وبها يسلم من الأَوَدِ والكَسْر. وقال في ذمّه: هو علم مُوَلَّد، وأدب مستَبْرد، ومذهب مرفوض، وكلام مجهول، يستنكر العقل بمستفعلن وفعول، من غير فائدة ولا محصول"[2].

على أنّنا إذا تركنا جانبا موقف بعض القدماء الذي يذمّون العلم ويثنون عليه في الآن نفسه بما يشبه رياضة الفكر والاقتدار على الشيء وضدّه لأنّ مثل هذه الأقوال قيلت أيضا على النحو وغير النحو[3] وحاولنا في المقابل الوقوف على نظام العلم والتدبّر في موقعه بين علوم اللغة والشعر وعلاقته بها وآفاق البحث فيه عند القدماء تبيّنّا أنّ الدارس يكاد لا يجد أحدا من بين علماء العربية يغفل عنه بالبسط أو بالإشارة بدءا بالخليل وسيبويه والأخفش إلى آخر تأليف جعلناه خاتمة مدوّنتنا وهو "منهاج البلغاء" لحازم القرطاجنّي، وسواء أكان من النحاة واللغويّين أم كان من أهل الأدب والنقد كما فعل الآمدى في "الموازنة" عندما تتبّع أخطاء البحتري وأبي تمّام خاصّة وسقطاتهما في العروض.

ولكنّ هذه المنزلة الكبرى للوزن لم يساوقها الاعتناء اللائق به. فقد استقرّت منذ لحظة التأسيس مع الخليل بن أحمد أبوابُ العروض ومفاهيمه وأغلب مصطلحاته، وهو ما أدّى إلى تشاكل المصنّفات في العروض والقوافي، فصولِها والفقرات، بحيث كاد يغني أحدها عن الآخر؛ واتّجه العلم من ناحية ثانية اتّجاهًا تقنيًا محضا يجرّد الظواهر قبل تتبّعها ويطلق القول قبل المعاينة، ففاض بالمصطلحات حتّى بلغت في الثبت

---

1 . ياقوت الحموي، **معجم الأدباء: إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب**، تحقيق إحسان عبّاس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1/ 1993، 5/ 2310، (في ترجمة ابن طباطبا العلويّ، وهي ذات رقم 962).

2. إبراهيم الحصري، **زهر الآداب وثمر الألباب**، تحقيق زكي مبارك ومحمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط4، د.ت.، 3/695.

3 . انظر مثلا: الثعالبي، **تحسين القبيح وتقبيح الحسن**، تحقيق شاكر العاشور، وزارة الأوقاف والشؤون الدينيّة، العراق، ط1/ 1981، صص 78-84.

الذي أقامه عبد الرؤوف بابكر السيّد في ملحق كتابه "المدارس العروضيّة في الشعر العربي" مئة واثنين وسبعين مصطلحا[1].

إنّ هذه المفارقة في تحديد مكانة العلم ومنزلته موضوعا ومنهجا وهدفا وحضورا في مواضيع البحث تدعو إلى التريّث عندها والبحث في أسبابها وتلمّس المخارج من المآزق التي يمكن أن يكون العلم قد وقع فيها لأمر ما. وقد تدعونا إلى إعادة النظر في مدوّنة العلم نفسه، فلعلّ ضيقها واختزال مباحثها وانحسار إجرائها عائد كلّه إلى سبيل في النظر قائم على تتبّع المختصرات والاكتفاء بعناوين الأبواب ظنّا أنّ مادّة العلم لا توجد إلاّ في ما كان عنوانه العروض والقافية. ولهذا اقتضى البحث التشريع لمدوّنة أكبر للعروض من ناحية وإخراجه من انحساره إلى رحابة هو أهل لها ما دام الشعر القديم على الأقلّ لم يرد إلا موزونا. ولهذا نرجّح أنّ ما بين العروض وبعض المعاصرين من حجاب ثخين غيرُ عائد إلى موضوع العلم نفسه وإنّما إلى المسالك المتّبعة في تناوله.

ويجدر بنا من أجل بيان دقيق قدر الإمكان لمستقبل الدراسات العروضيّة واستشراف آفاقها أن نقوم بعرض تاريخيّ مختزل لمذاهب التصنيف في العروض في العصر الحديث حتّى نتبيّن الأفق الذي اشتغلت فيه ومدى صلته بالمدوّنة القديمة والمنتج العلميّ المعاصر.

ويمكننا أن نستصفي أربع لحظات كبرى قد يصحّ عدّها رؤى مختلفة للعروض العربيّ، وهي لا تمثّل عندنا أطوارا تاريخيّة وإن اشتبهت بها وداخلتها أحيانا لأنّها في تقديرنا مواقف من العلم تعبّر عن خلفيّات متباينة، وهي قد تتزامن مع ذلك وتتجمّع في لحظة تاريخيّة واحدة. فأمّا اللحظة الأولى فتعدّ موصولة بمرحلة بدايات ما يسمّى بعصر النهضة العربيّة. وقد كانت التآليف العروضيّة العائدة إليه موضوع مقال لديمة الشُكر تناولت فيه بالتحليل خصائص الخطاب العروضيّ وسعت إلى الإحاطة بأهمّ سماتها منتهية إلى جملة من الملاحظات لخّصتها في سبع نقاط ترتدّ كلّها، وإن عبر مسالك مختلفة في الجمع والوضع، إلى رغبة في التبسيط والإفهام عائدة إلى "وعي المؤلّفين لأهميّة التعليم وفقا لحاجات المتعلّمين الجدد، ولدور الكتاب المدرسيّ في آنٍ معا. الأمرُ الذي يمكن النظر إليه باعتبارِهِ خطوة متقدّمة في التعليم لدى العرب بصورة عامّة"[2]. وإن يكن عملها قد اقتصر على المؤلّفات التي صدرت إلى حدود

1 . عبد الرؤوف بابكر السيّد، **المدارس العروضيّة في الشعر العربيّ**، المنشأة العامّة للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا، ط1/1985، صص 535-567.

2 . ديمة الشكر، **علم العروض في عصر النهضة**، صص 41-76. وهو مقال ساهمت به صاحبته في الندوة التي أقامها المعهد الفرنسي للشرق الأدنى بدمشق سنة 2007 وكان موضوعها "العروض العربيّ: الواقع والآفاق"، وربّما كانت أوّل ندوة تخصّص له. وقد نشرت أعمالها في:

النصف الأوّل من القرن العشرين مع كتاب "العروض السهل" لإسحاق موسى الحسيني وفائز الغول الصادر سنة 1948، ولم يشمل مع ذلك كلّ ما صدر في مختلف البلدان العربيّة، فإنّ ملاحظاتها تبقى صالحة حتّى للكتب التي ظهرت بأخرة وتخيّرت من الأسماء ما دلّ على الوضوح والبساطة والاختصار وما شابه ممّا يكاد يندّ عن الحساب. ولكنّ هذا المسعى النبيل الذي يرنو إليه المؤلّفون لتعليم الناشئة وغيرهم مبادئَ العروض وتيسيره عليهم بتغيير طريقة الترميز والتقطيع والتخفيف من مصطلحاته واستبدال شواهده بأخرى تبدو أقرب إلى الذائقة المعاصرة، أي إجمالا بالاقتصار على ما بدا لهم مفيدا ناجعا مناسبا للعصر، لم يفد العلم في شيء فظلّت كثير من مباحثه مستغلقة أو غير ذات معنى على أقلّ تقدير، لأنّهم لم يجمعوا إلى مطلب التيسير مطلب فهم النظام وأسسه وبقيت غاية المنى أن يهتدي المتعلّم إلى أسماء البحور التي جرت عليه القصائد وتعيين ما قد يكون طرأ عليها من زحافات وعلل وبيان قوافيها.

وأمّا اللحظة الثانية فهي لحظة الاستشراق، وهي في الواقع مبكّرة جدّا. فمن المرجّح أنّ اعتناء الغرب بالعروض العربيّ يعود على الأقلّ إلى القرن السابع عشر، فقد صدرت في منتصفه بإنجلترا رسالة باللاتينيّة حرّرها كاتب اسمه صمويل كليريكوس Samuel CLERICUS سعت إلى فهمه وإعادة تدوينه بمفاهيم العصر آنذاك، ولكنّها ككلّ البدايات كانت متعثّرة على ما يذكر المستشرقون أنفسهم[1]. ثمّ تتالت التآليف على نحو كبير يحرّك أصحابها في ذلك مواقف ثلاثة: أوّلها تبسيط مادّة العلم وتقديمها للغرب من أجل التعريف بأحد أهمّ القوانين التي تضبط الشعر العربيّ، وقد كان لوقوع أعمالهم في أفق يخصّ المتكلّمين بغير اللسان العربيّ أثر في طريقة بناء المادّة وعرضها. من ذلك أنّها قامت على استبدال زوج المتحرّك والساكن بعنصري الحرف C والحركة V مرّة وبمفهوم المقطع قصيره وطويله مرّة أخرى، ووضع المعطيات في جداول تلخيصيّة والسعي إلى المراوحة بين القانون والأمثلة اللغويّة عليه. وفي هذا

Bulletin d'études orientales, Ifpo, Damas, Tome 59, octobre 2010: *La métrique arabe au XIIIe siècle après al-Ḫalīl* (Cordonné par Dima Choukr et Bruno Paoli).

1 . جاء ذلك في مقدّمة عرض كتاب فريتاغ Freytag "رسالة في الشعر العربي" الصادر بألمانيا سنة 1830، انظر:

Bulletin des sciences historiques, antiquités, philologie, Paris, 1831, T. 19, N° 21, p. 90.

وقد قامت الباحثة الإيطاليّة أوريانا كابزيو بتتبّع التآليف الأولى في الغرب عن العروض العربيّ ووضعت نسخة مصوّرة للصفحة الأولى من هذه الرسالة وصفحة أخرى فيها رسم الدوائر. انظر:

Oriana Capezio, *La metrica araba: Studio della tradizione antica*, Università Ca' Foscari Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2013, pp. 41-42.

الصدد تتنزّل أعمال سيلفستر دو ساسي Silvestre de SACY[1] ودونكن فورباس Duncan FORBES[2] وكوبري H. COUPRY[3].

وأمّا الموقف الثاني فدشّنه مبكّرا إوالد H. EWALD[4] في رسالة له عن العروض العربيّ باللاتينيّة واستمرّ مع فريتاغ FREYTAG[5] ورايت W. WRIGHT[6]، وهو يقوم على قراءة المبادئ الخليليّة في ضوء التراث العروضيّ اليوناني واللاتينيّ، فتمّ النظر إلى أجزاء الوزن باعتبارها مكوّنة من قدمين أو ثلاثة وتصنيفها بحسب الأقدام من إيامب Iambe وتروشي Trochée وغيرهما فضلا عن إدراج متصوّر الثابت والمتغيّر لتحليل أمثلة أجزاء الوزن عندما تتمّ مقارنتها بأصولها أو حين تتمّ مقارنة أوزان الأبيات من قصيدة واحدة. وهو التقليد الذي استمرّ مع فايل Gotthold WEIL في عمل له لخّصه لاحقا في مقال بدائرة المعارف الإسلاميّة في إصدارها الثاني[7]. وفيه تمّ التأكيد على أهمّية الوتد في أجزاء الوزن والتفريق بينها باعتبارها إمّا أن تجسّد إيقاعا صاعدا إذا كان الوتد مجموعا أو تمثّل إيقاعا نازلا إذا كان مفروقا[8]. ووجدنا في المقابل أعمالا تطبيقيّة إحصائيّة التفتت إلى الموروث الشعريّ لأنّ العروض العربيّ، فيما يذكر فادي J. VADET، لم يفتقد أبدا طيلة تاريخه، ومنذ أكثر من عشرة قرون منظّرين. فالخليل ودوائره، وفريتاغ ونظامه الإيامبي، وقويار وترقيمه الموسيقيّ، كلّهم كانوا مشغولين بأمر وحيد هو تصنيف الظواهر العروضيّة. والحال في رأيه أنّ الأوْلَى العودةُ إلى الشعر

---

1 . Silvestre de Sacy, *Gramaire arabe*, Paris, 1831, T.2, *"Traité élémentaire de la prosodie et de l'art métrique des arabes"*, pp. 615-661.

2 . Duncan Forbes, *Grammar of the arabic language*, London, 1863, Section 9, "Prosody " علم العروض, pp. 321-344.

3 . H. Coupry, *Traité de versification arabe*, Leipzig, 1875.

4 . Heinrich Ewald, *De metris carminum arabicorum*, Brunsvigae, 1825.

5 . انظر العرض المطوّل لسيلفستر دو ساسي لعمل فريتاغ Freytag، الصادر سنة 1830 ونقده له واعتبار أنّه لم يأت بجديد يذكر عدا التعريف بالعلم لأصحاب اللسان الألماني، وذلك في:

Journal des savants, Mars 1831, Paris, pp. 172-185.

6 . W. Wright, *A grammar of the Arabic language*, At the university press, Cambridge, 3 ed., 1898, T.2, pp. 350-390.

7 . Gotthold Weil, Article *ᶜArud*, in E.I, 2ème éd. Leiden, Brill, T1. pp. 688-698.

8. كثيرون عرضوا آراء فايل، ومن أهمّهم في رأينا محمد عوني عبد الرؤوف في كتابه: **بدايات الشعر العربيّ بين الكمّ والكيف**، مكتبة الآداب، القاهرة، ط2/ 2005 (ط1/ 1976). وسعد مصلوح في مقاله: في مسألة البديل لعروض الخليل، دفاع عن فايل، مجلة فصول، المجلد 6، العدد 2، 1986، صص 204-217.

العربيّ نفسه لاستقصاء المطّرد فيه وغير المطّرد والبحث في تطوّر العروض من داخل الأقوال الشعريّة لا استنادا إلى مدوّنات نظريّة[1].

وفي حين كانت كلّ تلك التصانيف محافظة على المبادئ الخليليّة إلى حدّ الانبهار أحيانا معتبرة أنّها قائمة على انتظام بديع دقيق وإن احتاج إلى شرح وتفسير لاختلاف اللغة ومبادئ الإجراء[2]، فإنّ منها وهو الموقف الثالث، ويمثّله أكمل تمثيل ستانسيلاس قويارStansilas GUYARD، قد رأى "أنّه لا ينبغي أن ننتظر من المؤلّفين الشرقيّين نظرات منهجيّة ولا حتّى ملاحظات دقيقة جديرة بأن توضّح لنا المشاكل العويصة لأوزان العربيّ، وإنّما غاية ما نستطيع أن نطلبه منهم هو المادّة، وعلينا نحن أن نستخدمها"[3]، معتبرا أنّ مبادئ الخليل بحاجة إلى تعديل كبير في ضوء ما قدّر أنّه قصور قصور منها في وصف الانتظام الذي يُشترط في وزن الشعر، فأدرج مفاهيم الموسيقى وبخاصّة مفهوم الزمن حين يكون قويّا وضعيفا أو حين يكون سَكْتًا ليبرّر تناوب الأجزاء الأصليّة والأجزاء المزاحفة دون شعور بخلل في الإيقاع. وقد لخّص ريجيس بلاشير Regis BLACHERE في مقال أهمّ الآراء التي كانت تشغل تآليف المستشرقين فأعاد طرح قضيّة النبر أو الارتكاز بالنظر في الدوائر على النحو الذي فعله فايل فميّز بين إيقاع صاعد وآخر نازل وتوقّف عند الدائرة الرابعة لـما فيها من خصوصيّة[4].

وأمّا اللحظة الثالثة في الموقف من العروض العربيّ فقد تجسّدت في أعمال الدارسين العرب المعاصرين، وهي راوحت في الغالب بين ثلاثة مواقف:

أوّلها موقف المردّد للتراث يعيد عرضه ويشرح مبادئه جليلها ودقيقها دون نظر مختلف عميق ولا استفادة من المنجز اللسانيّ المعاصر أو اطّلاع على ما يجري في الدراسات الغربيّة من مناهج ومفاهيم فضلا عن محاولة إنطاق النظام دلالة صغرت أو

---

1 . Jean Vadet, *Contribution à l'histoire de la métrique arabe*, in: Arabica, BRILL, T. 2, Fasc. 3 (Sep. 1955), pp. 313-321.

2. من اللافت أنّ أحد المستشرقين، وهو روني باسّي، نشر قصيدة الخزرجي (ت 650 هـ) في العروض المسمّاة بـ"الرامزة في العروض والقافية" وترجمها إلى الفرنسيّة مع الشرح والتعليق. انظر:

Ali El KHAZRADJI, *La khazradjiyah, Traité de métrique arabe*, Traduit et commenté par René BASSET, Alger, 1902.

3. ستانسيلاس قويار، **نظريّة جديدة في العروض العربي**، ترجمة منجي الكعبي، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، 1996، ص 13. والكتاب صدر أوّلا في ثلاث مقالات بالمجلّة الآسيويّة، سنة 1876، الأعداد: ماي/ جوان (السلسلة 7، المجلّد 7)، وأوت/ سبتمبر، وأكتوبر (كلاهما في السلسلة 7، المجلّد 8).

4. Regis Blachère, *Métrique et prosodie arabes à la lumière de publications récentes*, In : Analecta, Damas : Presses de l'Ifpo, 1975, pp. 85-97.

عظمت وتكون ضمن نسق[1]. ومع ذلك فإنّ لها فضل النظر وتبويب المسائل وإبداء الرأي أحيانا ممّا يحتاجه كلّ دارس لأوزان الشعر وقوافيه وفق الرؤية القديمة.

وثانيها موقف الساعي إلى إعادة قراءة العروض فظهرت عبارات "مشروع دراسة علميّة"[2] و"محاولة لإنتاج معرفة علميّة"[3]، وقد أدّت التصانيف في هذا الاتجّاه، برغم اختلافنا عنها في كثير من الرؤى والتفاصيل على نحو ما سيلاحظ القارئ في تناولنا لاحقا، دورا مهمّا في الخروج بالعلم من استعراض مبادئه إلى التفكير فيه استئناسا بجملة من المعارف اللسانيّة الحديثة فبسطت قضايا شائكة تتّصل بالعلم نظاما وتصوّرا، ولكنّها اكتفت بالرجوع إلى مدوّنة عروضيّة منحسرة جدّا فاقتصرت على المشهور من كتب الأقدمين وعلى المعلوم بالضرورة من العروض فغابت دراسة الخطاب العروضيّ وأكّدت، من حيث شاءت أو لم تشأ، انحسار العلم نفسه والحاجة إلى الخروج عنه فضلا عن أنّنا لم نظفر حقّا بمعرفة خارج إطار عرض النظام، لا نكاد نستثني من ذلك إلا عمل شكري عيّاد "موسيقى الشعر".

وأمّا الموقف الثالث فهو منسلّ من سابقه وتوشك أن تكون الخيبة في إعادة القراءة هي التي ولّدته، وهو معترض على التراث الخليليّ بأكمله حتّى عدّه عائقا عن إدراك حقيقة الإيقاع في الشعر العربيّ القديم. ومن أهمّ ما يمكن التمثيل به في هذا الإطار كتاب كمال أبوديب[4] وكتابا محمد العيّاشي[5]، وإن كانت مداخل كلّ منهما مختلفة، ففي حين كان الأوّل يصوّر أن المخرج لا يكون إلاّ نبريّا كان الثاني يراه موسيقيّا خالصا. وقد كفتنا، عن عرض هذه الأعمال ونقدها، دراسات جادّة استقصت هذه المسالك في النظر إلى وزن الشعر العربيّ وبيّنت وجوه ما فيها من جدّة وقصور[6].

---

1. نمثّل على ذلك بكتابين: عبد الرؤوف بابكر السيّد، **المدارس العروضيّة في الشعر العربيّ**، مرجع سابق؛ وأحمد كشك، **الزحاف والعلّة: رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع**، مكتبة النهضة المصريّة، 1995.

2. شكري عيّاد، **موسيقى الشعر العربيّ: مشروع دراسة علميّة**، طبعة أصدقاء الكتاب، القاهرة، ط3/ 1998 (ط1/ 1968).

3. سيّد البحراوي ، **العروض وإيقاع الشعر العربيّ: محاولة لإنتاج معرفة علميّة**، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، 1993.

4. كمال أبوديب، **في البنية الإيقاعيّة للشعر العربي**، دار العلم للملايين، بيروت، ط1 / 1974.

5. انظر كتابيه: **نظرية إيقاع الشعر العربي**، المطبعة العصريّة، تونس، 1976؛ و: **الكميات اللفظيّة والكميات الإيقاعيّة في الشعر العربي**، المطبعة العصريّة، تونس، 1987.

6. انظر خاصّة:

- شكري عيّاد، **موسيقى الشعر العربيّ**، وخاصّة الفصلين اللذين درس فيهما المدخل اللغويّ إلى دراسة العروض والمدخل الموسيقيّ إليه، صص 27-52؛ 53-89.
- سعد مصلوح، **في مسألة البديل لعروض الخليل: دفاع عن فايل**، مرجع سابق.
- سعد مصلوح، **المصطلح اللساني وتحديث العروض العربي**، ضمن مجلّة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، م 6، ع 4، 1986، صص 180-202.

على أنّنا نودّ أن نضيف أنّ هذه التصانيف كانت متشنّجة غالبا لا تسودها الروح العلميّة في النقاش ومقارعة الحجّة بنظيرتها لأنّها كانت منخرطة، على تفاوت بينها في الدرجة، في معركة الحداثة القائمة على السجال وتوجيه النقد تفاريق دون ضابط ناظم. وهي معركة، وخاصّة مع أبوديب، كان مطلوبا منها التأسيس لشعريّة جديدة رأى أهلها أنّ مدخلها الرئيس هو تقويض الوزن، ولا يكون ذلك إلاّ بالتهجّم على العروض واعتباره أهمّ مانع للتحرّر والانطلاق. وإنّ هذا السياق السجاليّ هو الذي دفع هذا الباحث مثلا إلى أن يعتبر عروض الخليل عاجزا أحيانا عن تفسير ظواهر إيقاعيّة قديمة تمهيدا منه لتقديم بديل لا يكتفي بإرجا ع الاختلال إلى انتظام في بعض القصائد التي عالجها، ولكن خاصّة حتّى يشرّع للخروج عن العروض في الشعر الحديث لأنّ اللغة نفسها، فيما يذهب، تخونه أحيانا. وهذا البعد السجاليّ ذاته كثيرا ما أربك الأعمال فجعلها تقوم لا على استدراك آراء الخليل نفسه بل على استدراك آراء سبق أن أبدوها هم أنفسهم في موضع سابق، مثلما لاحظ أغلب الناظرين في كتاب "البنية الإيقاعيّة للشعر العربيّ". وفي المجمل كان علم العروض، بصيغته الخليليّة، دون مستوى العصر في نظرهم فتمّ استبداله على نحو طا غٍ بمفهوم الإيقا ع فغاب التفكير في الوزن من حيث هو كذلك وصار مطّرحا "ليست تدعو إليه ضرورة" كما قال قدامة[1]. ونحن لا نعني بذلك أنّ الوزن ليس جزءا من الإيقا ع أو أنّه فوقه درجة أو أدنى منه درجة، ولكنّنا نقصد أنّ الأبحاث العلميّة لا ينبغي أن تنطلق من موقف فكريّ ذي صلة بالراهن من المواقف تبحث له لاحقا عن سند عبر ضمّ شتات الحجج، فحينئذ تكون أقرب إلى الإيديولوجيا؛ وقد يكون العدول عن الوزن بالفعل مشروعا في تجربة الشعر المعاصر، ولكنّ مشروعيّته لا تلغي البحث فيه واستنطاقه وربطه بنظام اللغة مثلما هو الحال في أغلب الدراسات العروضيّة المعاصرة بالألسنة الأجنبيّة. وهو ما يقودنا إلى اللحظة الرابعة من الموقف من العروض العربيّ.

ونحن لم نضمّ هذه اللحظة إلى لحظة الاستشراق، بالرغم من كونها محرّرة بأكثر من لسان أجنبيّ، لمعاصرتها وخروجها عن أفق الاستشراق ورهاناته في القرن التاسع عشر والنصف الأوّل من القرن العشرين أوّلا، ولأنّها ثانيا قامت على الاستفادة الجمّة من الدراسات اللسانيّة والعروضيّة الحديثة، بل كان بعضها منخرطا في مبحث علم

- خميس الورتاني، **الإيقاع في الشعر العربيّ الحديث**: خليل حاوي نموذجا، دار الحوار، اللاذقيّة، سوريّة، ط1/ 2005، وخاصّة الفصلين اللذين خصّصهما لكمال أبوديب ومحمّد العياشي، صص 81-115؛ 141-164.

- ربيعة الكعبي، **العروض والإيقاع: في النظريّات الحديثة للشعر العربيّ**، مركز النشر الجامعي، تونس، 2006.

1. يكاد يكون الجهد الذي قام به سليم ريدان في دراسة أوزان الموشّحات الأندلسيّة استثناء مميّزا. فقد نظر فيها نظرا دقيقا وسعى إلى عقد صلات بينها وبين اللغة والثقافة على نحو جدير بالاحتذاء به في قراءة مدوّنات أخرى. انظر كتابه: **الغائب والشاهد في الموشّحات الأندلسيّة**، شركة أوربيس للطباعة، تونس، ج1 / 2000، ج2/ 2007.

العروض المقارن وبعضها متنزّلا في سياق نظريّة عامّة للوزن في الشعر على اختلاف الألسنة.

وهذه الأعمال على قدر كبير من التعدّد والتنوّع إلى الحدّ الذي يمكن أن تكون معه مدوّنة صالحة بمفردها للنظر والاستقصاء. ولكنّها، وهي المفارقة العجيبة مع أغلب الأبحاث العربيّة الحديثة في هذا السياق، تكاد لا تخرج في منطلقاتها عن المنوال الخليليّ بل اعتبرت صاحبه، وهو المعجميّ والنحويّ والعروضيّ، صاحب نظام بديع لا يمكن إهماله[1] فعوّلت عليه في الوصف والتحليل وسعت إلى مزيد التجريد عبر عدد من الآليّات الإجرائيّة مقارنة إيّاه مع أعاريض الألسنة الأخرى ومستفيدة منه في بناء الأشكال المطلقة للانتظام في الشعر[2].

ويمكن أن نعتبر أطروحة جون ماتيلد مالينغ J. M. MALING التي أنجزتها عن العروض العربيّ تحت إشراف موريس هال Morris HALLE سنة 1973[3] أوّل عمل غربيّ حديث انخرط في الأبحاث العروضيّة المعاصرة فقد طبّقت فيها المنوال التوليدي بل ذهبت إلى أنّ ذلك المنوال قائم أصلا في عروض الخليل. وهو ما يبدو قد استفاد منه موريس هال فخصّص للعروض العربيّ حيّزا في أغلب أعماله مختبرا فيه مقولاته التوليديّة ومستندا إلى المنوال الخليليّ وخاصّة جانب الدوائر فيه، ما دامت تردّ الفروع إلى أصول وترجع المتعدّد إلى الوحدة، لتطوير نظريّة في الوزن آخرها صدر سنة 2008 بالاشتراك مع نايجل فاب Nigel FABB[4].

ويبدو من خلال مختلف الأعمال التي نحت هذا المنحى أنّها وجدت في دوائر الخليل نِشدتها في إرجاع الأمثلة إلى نماذج عليا عبر إجراء مفهوم المتغيّر الذي يطرأ

---

1. Chris Golston & Tomas Riad, *The phonology of classical Arabic meter*, Linguistics 35 (1997), p. 111.

2 . Bruno Paoli, *Aux sources de la métrique arabe*, Bulletin d'études orientales, Ifpo, Damas, T. 47 ,1995, p. 183.

3 . Joan Mathilde Maling, *The theory of classical arabic metrics*, Massachusetts institute of technology, 1973 (Thesis Supervisor: Morris Halle)

وتوجد نسخة مصوّرة لهذه الأطروحة في الأنترنات على الرابط التالي:

http://hdl.handle.net/1721.1/12989. وهو موقع يجمّع الأطاريح والبحوث العلميّة.

4 . Nigel Fabb and Morris Halle, *Meter in Poetry: A New Theory*, Cambridge University Press, 2008. Ch. 7, "Classical Arabic", pp. 186-213.

وانظر عرضا جيّدا لدراسات العروض العربيّ القائمة على اللسانيات التوليديّة بأقلام الغربيّين في:

Bruno Paoli, *Generative linguistics and Arabic metrics*, in. J. L. Aroui & A. Arleo (edited by), *Towards a Typology of Poetic Forms: From Language to Metrics and Beyond*, John Benjamins Publishing Co, Amsterdam, Philadelphia, 2009, p. 193-208.

على الأسباب دون الأوتاد بتقصير مقطع أو تعويض المقطعين القصيرين بمقطع طويل. على أنّ جورج بوهاس Georges BOHAS لا يماهي المنوال الخليليّ بعروض الشعر القديم ويعتبره في المقابل نظرية في الوزن لا النظرية الوحيدة بسبب كثرة التوليد فيه إلى حدّ التعقيد من ناحية وإمكان الاستعاضة عن مبحث طويل فيه هو الزحافات بإقرار مبدأ المتغيّر س[1]. وقد وصف في عمل أوّل وصفا عامّا ودقيقا أوزان الشعر قائما على المتغيّر (السبب) والثابت (الوتد) من ناحية وأوضح أساليب التوليد انطلاقا من الدوائر في ثقافة لسانيّة لم تأنس كثيرا بالعروض العربيّ[2]. وهو في عمل ثان تقدّم بالوصف ملحّا على مبدأ التوازي القائم على تكرار الوتد المجموع خاصّة (υ –) مطبّقا إيّاه أوّلا على نماذج من الشعر القديم والحديث وثانيا، وهي الإضافة اللافتة، على خمس سور قرآنيّة هي بحسب ترتيب تحليلها، الناس والانشراح والإخلاص والهمزة والفلق[3].

ونضيف في ذات السياق عملين آخرين بذل فيهما الكاتبان جهدا واضحا. فأمّا الأوّل فهو كتاب بعنوان "بيت الشعر العربيّ القديم: تاريخ العروض ونظريّته" لديميتري فرولوف Dmitry FROLOV وقد صدر بالروسيّة أولا وبالأنجليزية ثانيا سنة 2000[4] وهو مهمّ في وصل العروض العربيّ بالأعاريض الساميّة وفي كشفه عن تاريخ الوزن. وقد راوح فيه صاحبه فضلا عن ذلك بين نظر لغويّ وآخر نقديّ فتوقّف عند مصطلح سجع ورجز باعتبارهما شكلين من أشكال القول وعند مصطلح الحرف ثم تناول بالدرس الدوائر العروضيّة. وأمّا الكتاب الثاني فهو لبرونو باولي Bruno PAOLI وعنوانه "من النظريّة إلى الاستعمال: محاولة لإعادة بناء نظام العروض العربي القديم"[5]، وهو أطروحة دكتورا أنجزها بإشراف جورج بوهاس. وقد استفاد فيها من خطّ أستاذه في القراءة التوليديّة للعروض العربيّ إلاّ أنّه اشتغل بالإضافة إلى ذلك، وهو ما يجعله يتقاطع مع عمل فرولوف، بمسائل نقديّة فدرس مصطلحات السجع والقصيد والقريض والرجز والرمل وحاول أن يجد خصائص عروضيّة لـما سمّاه مدارس شعريّة تمثّلها دواوين شعراء الحيرة وشعراء البداوة على سبيل المثال.

إنّ هذه الأعمال إجمالا تستفيد من المنجز الفكريّ المعاصر بل هي تجعل العروض العربيّ من الأعاريض التي تشتغل بها الأبحاث الحديثة. ولا تشهد قائمة المراجع

1. Georges Bohas, *De la mesure en arabe: une description unifiée, Bulletin d'études orientales*, Ifpo, Damas, Tome 59, octobre 2010: La métrique arabe au XIIIe siècle après al-Ḫalīl, pp. 33-60.

2 . G. Bohas; B. Paoli, *Métrique arabe: une alternative au modèle xalilien*, Langue française, Année 1993, Volume 99, Numéro 1, pp. 97 – 106.

3 . Georges Bohas, *De la mesure en arabe: une description unifiée*. Op. cité.

4 . Dmitry Frolov, *Classical arabic verse: History and Theory of ʿArud*, Leiden, Brill, 2000.

5 . Bruno Paoli, *De la théorie à l'usage: Essai de reconstitution du système de la métrique arabe ancienne*, Ifpo, Damas, 2008.

وحدها بذلك بل أيضا التفاصيل الدقيقة التي نلحظها في تخطيط العمل والإشارات الجادّة المعروضة هنا وهناك. ولكنّ ما يمكن أن نراه نقصا في هذه الأعمال على جلالها أنّها أقرب إلى التعريف بالعروض منه إلى التفكير فيه، ولهذا يجد المرء نفسه أحيانا إزاء مادّة هي في الكثير من الأحيان من بديهيّات الأمور لديه. وحتّى تلك التي وضعت لنفسها هدفا ساميا وهو وضع نظريّة جديدة في وزن الشعر، ونقصد عمل فاب وهال المذكور سابقا، نجد نتائجها في خصوص العروض العربيّ محدودة. فمن جملة ما استخلصه الباحثان مثلا أنّ المتدارك هو تنويع على الرجز أو الرمل وأنّ بحر السريع هو البحر الوحيد الذي خالف وصفُهما وصفَ الخليل وأنّ في الدوائر، عدا الاستثناء الأخير، قدرة كبيرة على الوصف وتوليد النماذج تتطابق مع المنوال الوزنيّ الذي وضعاه لمختلف الأعاريض[1]. والحال مثلا أنّ القدماء أنفسهم اعتبروا بين الرجز والسريع قرابة شديدة كما سنرى في السياق المناسب لذلك.

إنّ هذه الأعمال في تقديرنا لم تجب عن أسئلة ما فتئ العرب يسألونها مرّة بدوران في العبارة وأخرى بالتفاتٍ فيها وهو ما يمكن أن نصوغه كما يلي: ما وظيفة الوزن؟ وهل من دلالة ممكنة له؟ وهل هو مقصور على الشعر؟[2] على أنّنا إذ نصوغ الأمر بهذا الوضوح واعون بالمنعطفات الممكنة والإشكالات المحتملة. ولهذا تستدعي الإجابة صبرا وتريّثا في الاستنتاج وتقتضي إحاطة بجلّ ما قاله القدماء في باب العروض لأنّ المطلوب لا أن نبتدئ قولا نحبّره كما نشاء ولكن أن نعتمد مدوّنة عبّرت عن مشاغلهم وأفصحت طيّاتُها عن أغراضهم، بعضها بيّن صريح وبعضها بحاجة إلى تمحيص.

لقد شهدت الدراسات العروضيّة، الوزنيّة تخصيصا، في الغرب تطوّرا لافتا تثبته التآليف الجامعيّة التي يمّمت هذه الوجهة، ولم تمنعها خصائص لغتها ولا طبيعة الوزن فيها عبر تاريخ أشعارها من أن تنظر في أدقّ التفاصيل التي قد لا تعني غير أصحابها ولم يثنها ما قد يبدو غير قابل للتعميم على لغات أخرى من أن تمضي قدما في تحليل جديد للوزن يستثمر التصوّر القديم ويكون لبنة مساهمة في تشكيل علم عروض مقارن وصولا إلى نظريّة في الوزن عامّة كتلك التي يطمح إليها موريس هال. وهو ما سعت إليه الندوة التي أقامتها جامعة السربون سنة 1996 ونشرت أعمالها سنة 2000 فقد

---

1 . Nigel Fabb and Morris Halle, *Meter in Poetry: A New Theory*, op. cité, pp. 207-208.

2. من الأعمال الجادّة التي تشتمل عليها المكتبة العربيّة في سياقنا كتابُ: ربيعة الكعبي: **الإيقاع والعروض: في النظريّات الحديثة للشعر العربي**، مرجع سابق، فقد تتبّع عددا من الدراسات العروضيّة الحديثة مشرقا ومغربا، عربيّة وغير عربيّة، بالتحليل والنقد فوقف على إضافاتها وعلى كثير من سوء الفهم فيها أحيانا بفضل المدوّنة الواسعة، القديمة خاصّة، التي رجع إليها وأحسن قراءتها. ولكنّ الكتاب توقّف عند المشهور من الدراسات وغابت عنه كثير من النصوص الأجنبيّة التي أشرنا إليها مثلا في هذا المدخل. ثمّ إنّه لم يسع إلى إعادة قراءة المدوّنة العروضيّة القديمة ولم يجعل من غايته، مثلما ينبئ عنوانه، أن يتفحّص هذا النظام الوزنيّ ويستفهم عن أسسه ولا أن يبحث له عن دلالة أو وظيفة. ولهذا فإنّ بناء عملنا مختلف تماما عنه ويستند إلى رؤية منهجيّة وخلفيّة نظريّة أُخريين.

اتّجهت وجهة الوزن وحده على ما يبدو لنا من ضيق أفقه مقارنة بالوزن في العربيّة لأنّ العروض الفرنسيّ التقليديّ مقطعيّ بحت يستند إلى تعداد المقاطع ولا أهمّية لقصرها أو طولها ولا ينشغل بتوليفاتها في النظم على نحو ما هو معروف في العروض العربيّ.

ونحن نرجو من جهتنا أن يكون هذا العمل مساهمة صغرى ولبنة أولى لإعادة النظر في أوزان الشعر العربيّ والخروج بها من سياق الاستعراض المدرسيّ إلى مجال التفكير في نظامها وطاقاتها على إنتاج الأقوال وبنائها.

الباب الأوّل:

في التأسيس

لمدوّنة العروض الرحبة

تمهيد:

إنّ السؤال الذي نودّ الإجابة عنه في هذا الباب هو هل المدوّنة العروضيّة تقتصر على كتب العروض والقوافي أم هي تتّسع فتشمل مصنّفات في مواضيع أخرى كاللغة والأدب والنقد والفلسفة والموسيقى. وإذا ما استقرّ لنا اعتبار المدوّنة غير منحسرة في صنف معيّن من الكتب هي تلك التي تعلن عناوينها أنّها في العروض والقافية، فهل لذلك أثر في نظريّة الوزن عند العرب؟ أم أنّ اختلاف سياق القول في الموضوع وتنوّع الغايات من تناوله لا يؤثّران في تصوّر العرب للوزن ووظيفته وقيمته؟ وفي حال كانت الآراء يرجّع بعضها بعضا ويكون مجملها هنا مفصّلا هناك، أفلا يكون ذلك منبئا أنّ نظريّة الوزن التي تبسطها المدوّنة المنحسرة هي اختزال علميّ لما يتوسّع فيه النحاة والنقّاد والحكماء بحسب مقتضى الحال كما يقول أهل البلاغة، وأنّ انحسارها في دائرة بعينها كان لحاجة الثقافة العربيّة في إبّان نشأة العلوم إلى تسويرها وضبط فنونها أكثر من كونه دالاً على ضيق أفق المعرفة العروضيّة؟ وقد قادنا النظر إلى أنّ أولى الخطوات التي ينبغي أن ينهجها الباحث متى أراد إعادة التفكير في العروض وقضايا الوزن في الشعر العربيّ هو التأصيل لعدم انحسار المبحث.

وبناء على ذلك رأينا أن نقسمّ هذا الباب إلى فصلين: أوّلهما ينظر في المدوّنة العروضيّة الضيّقة وهي التي سمّيناها المدوّنة النواة، أي تلك التي تعلن عناوينها أنّها تصنيف في هذا العلم وعُرفت بكونها مصادره، وثانيهما يتقصّى حضور المادّة العروضيّة في غيرها من المصادر القديمة ككتب اللغة والأدب والموسيقى والحكمة، وهي التي اصطلحنا عليها بالمدوّنة المدار.

الفصل الأوّل:
في خصائص المدوّنة العروضيّة النواة

1. في حدّ علم العروض وقضاياه الأصول:

ضاع كتاب العروض للخليل الفراهيدي ضياع غيره من الكتب التي تَرْوِي ترجمتُهُ أنّه ألّفها[1]. ولكنّ المادّة التي قدّمها فيه حفظتها المصنّفات اللاحقة شأنها في ذلك شأن آرائه في النحو. فاستقرار المصطلحات في كتب العروض والقوافي وتحديد مختلف الوحدات العروضيّة وثبات الشواهد الشعريّة على نماذج الأوزان وأمثلتها المختلفة من كتاب إلى آخر، كلّ ذلك دالّ على أنّها تحتذي في القول مذهبا سابقا عائدا بإجماع القدماء إلى تأليف الخليل. وإن لم تنصّ المصادر على طريقة وضعه وتبويبه فإنّ لنا بعض القرائن التي ترجّح أنّه قسّمه إلى قسمين سمّى أوّلهما "الفرْش" وسمّى الثاني "المِثال". فأمّا القرينة الأولى فهي ما وجدناه لدى ابن عبد ربّه (ت 328 هـ) في القسم الذي خصّصه للعروض من كتابه "العقد الفريد"، فقد قسّمه إلى جزأين سمّاهما بذينك الاسمين. وكان يمكن عدّه صاحبَ التسميتين، أتى بهما لغرض توزيع المادّة التي لديه وتبويبها وخاصّة أنّه في بعض أبواب موسوعته الأدبيّة يقدّم بمصطلح "الفرش" ويجعله عنوانا على المقدّمات[2]، وإن كنّا في الواقع لا نعرف على وجه الدقّة أهي من وضع المحقّق أم هي أصل في المخطوط لأنّ الأبواب قسّمت غالبا إلى فقرات محدودة الأسطر ذات عناوين على غير عادة العرب في التأليف. ولا يبعد عندنا أنّ سعيد العريان محقّق الكتاب استأنس بما وجده في القسم الخاصّ بالعروض والقوافي فاحتذاه وجعل المصطلح جاريا على بعض عناوين الفقرات حتّى الصغير منها[3]. ونحن نرجّح أنّ ابن عبد ربّه أخذ المصطلح عن الخليل لأنّه في مختلف مواضيع كتابه الضخم لم يكن بمبتدع ولا بآتٍ بما لم تأت به الأوائل. وهو في القسم الذي عنونه

---

1. انظر: جمال الدين القفطي، **إنباه الرواة على أنباه النحاة**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ط1/1986، 1/381.

2 . ابن عبد ربّه الأندلسيّ، **العقد الفريد**، تحقيق محمد سعيد العريان، المكتبة التجاريّة الكبرى، القاهرة، ط2/ 1953، 1/ 67، 153، 227.

3. هذا ما يظهر من أوّل باب في الكتاب وهو "كتاب اللؤلؤة في السلطان" 1/ 5، فقد وضع في الطرّة على عادة المحقّقين في عصره عنوانا صغيرا هو "فرش الكتاب". ولكنّ هذا الذي وضعه زيادة على النصّ لغاية التوضيح والتلخيص، صار في الطبعات التجاريّة اللاحقة ضمن النصّ وعنوانا كأنّ ابن عبد ربّه صاحبه.

"كتاب الجوهرة الثانية في أعاريض الشعر وعلل القوافي"[1] أكثر اتّباعا. فقد أعلن منذ التمهيد أنّ غايته التلخيص وتقريب الفهم. قال: "أكملت جميع هذه العروض في هذا الكتاب الذي هو جزآن، فجزء **للفرش** وجزء **للمثال**، مختصرا مبيّنا مفسّرا. فاختصرت **للفرش** أرجوزة، وجمعت فيها كلّ ما يدخل العروض ويجوز في حشو الشعر من الزحاف(...) واختصرت **المثال** في الجزء الثاني في ثلاث وستين قطعة، على ثلاثة وستين ضربا من ضروب العروض(...). وضمّنت في آخر كل مقطّعة منها بيتا قديما(...) من الأبيات التي استشهد بها **الخليل** في عروضه، لتقوم به الحجّة لمن روى هذه المقطّعات واحتجّ بها"[2]. ولا يخفى من هذا الشاهد الذي أسقطنا منه التفاصيل العروضيّة وأوصاف الرقّة لمقطّعاته أنّ فيه حرصا على اقتفاء الأثر وتتبّع المسالك، وأنّه إذ يسعى إلى الإحاطة بما أتى به الأوّل من المصطلحات والمفاهيم والأبواب، يحاول أن يجمل المعطى ويصوغه في أراجيز على النحو الذي يصير معه قابلا للحفظ. ولهذا فإنّ الفرش والمثال في تقديرنا عائدان إلى الخليل عنوانين للقسمين الكبيرين من كتابه في العروض.

وأمّا القرينة الثانية فهي ما أورده الزبيدي (ت 379 هـ) في "طبقات النحويّين" عند ترجمته لعبّاس بن فرناس، فقد روى بسنده أنّ أحد التجّار جلب "كتاب **المثال** من العروض للخليل" وأنّه لم يُفهم كما ينبغي حتّى صار قارئه موضع التندّر، "فبلغ الخبرُ ابنَ فرناس فرفع إلى الأمير يسأله إخراج الكتاب إليه، ففعل فأدرك منه علم العروض وقال: هذا كتابٌ قَبْلَهُ ما يفسّره. فوجّه به الأمير إلى المشرق في ذلك، فأُتي بكتاب **الفرش**"[3]. وقد تكون في هذا الخبر زيادة اقتضاها الثناء على ابن فرناس والتدليل على أنّه "من أهل الذكاء والتقحّم على المعاني الدقيقة والصناعة اللطيفة"[4]، غير أنّ صناعة السرد والتصرّف فيه بالزيادة والنقصان تستدعي سندا من الواقع يقوم لها بمثابة الركيزة التي لا خلاف عليها فتوهم بالصدق في النقل وتدفع المتقبّل إلى التصديق، وهذا السند في رأينا هو أنّ كتاب العروض للخليل من جزأين هما الفرشُ والمثال[5].

---

1 . **نفسه**، 6/ 233- 325.

2 . **نفسه**، 6/ 233.

3 . الزبيدي الأندلسي، **طبقات النحويين واللغويين**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط2/ 1984، صص 268-269. وينقل السيوطي عن الزبيدي قولا آخر يؤكّد ما نذهب إليه: "ثمّ ألّف على مذهب الاختراع وسبيل الإبداع كتابيْ **الفرش والمثال** في العروض (...)". **المزهر في علوم اللغة العربية وأنواعها**، تحقيق محمد جاد المولى ومحمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، 1987، 1/ 81.

4 . **نفسه**، ص 268.

5 . نحن نخالف باستنتاجنا هذا ما عدل عنه سليمان أبو ستّة في مقدّمة تحقيقه للشواهد التي يفترض أنّ الخليل أتى بها استنادا إلى كتاب العقد الفريد لابن عبد ربّه من أنّ عروض الخليل مقسّم إلى فرش ومثال، حجّته في ذلك أنّه نقل عن الخليل ما لم تصحّ نسبته إليه من الآراء مثل انفتاح علم العروض على وجه الإمكان لأوزان أخرى. وقد بيّنّا بالرجوع إلى المصادر أنّ الأمر على خلاف ما ظنّ. انظر: **شواهد الخليل في كتاب العروض وما لكلّ منها ممّا جاء في**

والفرش في اللغة البسْطُ، و"افترش فلانٌ لسانَهُ يتكلّم به ما شاء"[1] و"كيف شاء"[2]، وهو ما يدلّ على أنّ هذا الجزء الأوّل قام على التبسّط في المبادئ اللغويّة التي يحتاج إليها العلم وتقديم الأصول العروضيّة كالوحدات الصوتيّة ومختلف توليفاتها الممكنة والممتنعة، وأجزاء الوزن من أدناها إلى أكبرها، وأساليب التقطيع ومعايير الاعتبار في القيس. وأمّا الجزء الثاني وهو المثال فقام على تتبّع البحور واحدا فواحدا بذكر الشواهد الشعريّة على كلّ صورة منه مكتملة أو مغيَّرة. وقد ترسّخت هذه القسمة في أغلب كتب العروض. فجميعها تُستهلّ على هذا النحو من بيان المبادئ العامّة وتثنّي بالأمثلة.

والواقع أنّ الدارس يلاحظ اختلافا جليّا بين التصانيف الأولى التي يمكن اعتبار كتاب أبي الحسن العروضي (ت 342هـ) حدًّا لها، والكتب اللاحقة. ففي حين كانت الأولى تتبسّط في المقدّمات وتفصّل المبادئ الصوتيّة التي يقوم عليها الشعر، كان الفرش في الثانية يتّجه نحو الانحسار إلى الحدّ الذي يصير فيه بحدود الصفحة والصفحتين. ويمكننا أن نأخذ كتابيْ الأخفش وأبي الحسن العروضيّ مثالا على ذلك. فالكتاب الأوّل[3] يكاد يكون فرشا كلّه ليس فيه تفصيل للبحور ولا تتبّع لها بحسب أعاريضها وضروبها ومختلف الأمثلة عليها على نحو ما نجده في كتب العروض عامّة، حتّى إنّ محقّقه نزّله "فيما يمكن أن نسمّيه أصول علم العروض"[4]. ومن أجل إيضاح مقصدنا نقدّم عناوين أبوابه:

أ. **باب الساكن والمتحرّك،**

ب. **باب الثقيل والخفيف،**

ت. **باب الهجاء،**

ث. **باب مطموس في المخطوط** نرجّح أن يكون بابا للابتداء والوقف إذا قسنا أبواب مختلف الكتب العروضيّة الأولى بعضها على بعض،

ج. **باب جمع المتحرّك والساكن،**

ح. **باب تفسير الأصوات،**

خ. **باب تفسير العروض وكيف وضعت والاحتجاج على من خالف أبنية العرب،**

د. **باب تغيير أوّل الكلمة وآخرها،**

العقد الفريد لابن عبد ربّه، ضمن مجلّة الدراسات اللغويّة، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلاميّة، الرياض، المجلد 6، العدد 2، 2004، صص 244-308.

1 . الخليل بن أحمد، **كتاب العين** (مرتّبا على حروف المعجم)، تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلميّة، بيروت، 2003، مادّة (ب.س.ط).

2 . ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة (ب.س.ط).

3 . أبو الحسن الأخفش، **كتاب العروض**، تحقيق سيّد البحراوي، ضمن: مجلّة فصول، القاهرة، المجلّد 6، العدد 2، 1986، صص 125-161.

4 . سيد البحراوي، **مقدّمة** تحقيق عروض الأخفش، ص 125.

ذ. باب ممّا يحتمله الشعر ممّا يكون في الكلام وممّا لا يكون في الكلام.

وعلى نحو من ذلك جاءت الأبواب الأولى لكتاب "الجامع في العروض والقوافي"، بل إنّه أكثر توسّعا وإطنابا فقد امتدّ هذا الفرش على أكثر من ستّين صفحة في المطبوع[1]. ويمكننا أن نستنتج من ذلك الاستنتاجات الثلاثة الآتية:

- يوجد حرص على إثبات أنّ العروض مبحث لغويّ بامتياز، أو على الأقلّ كان المدخل إليه عند المؤسّسين لغويّا بحتا. وهو مفهوم باعتبار أنّ الوزن قبل كلّ شيء قيسٌ للّغة وضبطٌ لغويّ لمجاري الكلام في الشعر. وتجلّى ذلك في تحديد الوحدات الصوتيّة الصغرى التي يتألّف منها أيّ قول، وهي الساكن والمتحرّك، والحرف الخفيف والثقيل، وأنحاء اجتماعها وائتلافها، كما تجلّى في تحديد ما يجوز وما لا يجوز في تغييرات الأبنية الصرفيّة للكلمات. ويتأكّد هذا في التداخل المستمرّ بين الحديث عن العروض وأحكام اللغة عامّة دون الحاجة إلى التمييز بينهما، فأقلّ الأصوات عند الأخفش الحركة وأطول منها الحرف الساكن وأطول منهما الحرف المتحرّك. و"المتحرّك حرف حيّ والساكن ميّت"[2]. وهو ما يعني أنّ أهل العروض إذ يضعون المبادئ التي يستقيم بها وزن الشعر إنّما يستندون إلى المبادئ الصوتيّة اللغويّة وأنّ تلك لن تتأتّى لهم ما لم تكن قبلها دراسة متأنّية لأنظمة اللغة عامّة والصوتيّة والصرفيّة منها خاصّة. فيكون العلم خلاصة نظر دقيق أهلُهُ النحاة واللغويّون. ولا عجب ما دام علم العروض أنشأه أستاذ النحاة وتداول على مباحثه أهمّ الأساتذة بعده بدءا بسيبويه[3] والأخفش.
- إذا كان الوزن مندرجا في مضمار المسموعات فإنّ عالم الكتابة لم يكن غائبا عن الأذهان. ومثلما جعل الأخفش للهجاء بابا فكذلك فعل أبو الحسن العروضيّ. وفي هذا السياق نلاحظ مراوحة لافتة بين مبادئ المشافهة وتقاليد الكتابة، ذلك أنّ الكاتبين يشيران إلى أنّ أحكام الخطّ لا تطابق أحيانا مبادئ اللفظ وهو ما عُبّر عنه بالقول: "وأمّا العروض فإنّما يُعتمد فيه على اللفظ لا على الكتاب لأنّ الكتاب للعين واللفظ للأذن"[4]. وإن يكن هذا القول الآن غير لافت لنا بحكم الألفة والأنس، فإنّه في الواقع معبّر عن أنّ مبادئ الكتابة في أبسط تجلّياتها وهو الخطّ قد صار مندرجا في الاعتبار وأنّ على الدارس أن ينتبه إلى هذا الازدواج بين مرجع الشعر، وهو السمع، ومرجع النظر إليه، وهو الكتابة. وما دام أمرها واقعا لا يمكن التفصّي منه، استحدث

---

1 . أبو الحسن العروضي، **الجامع في العروض والقوافي**، تحقيق زهير غازي زاهد وهلال ناجي، دار الجيل، بيروت، ط1/ 1996. ويبتدئ النصّ المحقّق من ص 33 ولا يشرع في ذكر البحور وتتبّع أمثلتها إلاّ في ص 97 مع بحر الطويل.

2 . الأخفش، **العروض**، ص 142.

3 . قال ابن جنّي عن سيبويه إنّه "ينبوع العروض وبحبوحة وزن التفعيل". ابن جنّي، **سرّ صناعة الإعراب**، تحقيق حسن هنداوي، دار القلم، دمشق، ط2/ 1993، 1/ 59.

4 . أبو الحسن العروضي، **الجامع في العروض والقوافي**، ص 57.

أهل العروض شكلا آخر من الكتابة سمّي باسم العلم شعورا منهم بهذه المسافة بين المكتوب والمنطوق، وسنلاحظ في سياق لاحق عندما ندرس الوحدات العروضيّة أثر الكتابة في تحديد المفاهيم.

▪ تبدو المباحث التي تناولها الأخفش والزجّاج (ت 311هـ) وأبو الحسن العروضيّ واقعة في سياق سجاليّ حادّ. ويشهد على ذلك أمران على الأقلّ. أوّلهما أنّهم خصّصوا بابا للاحتجاج للعروض يؤصّلون فيه المبحث ويردّون على من شكّك في قيمته أو إحاطته بكلّ الأوزان. وهذا الباب طال طولا مفرطا في كتاب "الجامع" حتّى كاد يبلغ العشرين صفحة[1]. ويبدو من خلال ما قام عليه الخطاب من نقض وإبرام، وهو الشاهد الثاني، أنّ جدلا كان واقعا حول الأصول لا الفروع، أي حول اعتبار علم العروض مكتسبا صفة العلم أوّلا وجامعا ثانيا لأبنية الشعر محيطا بها ما دام الاستقراء، أيّا يكن سعيه إلى الاكتمال، ناقصا بالضرورة. وهو ما يعني في البدء أنّ المدخل اللغويّ إلى أوزان الشعر لم يكن متّفقا عليه. بل الراجح أنّه لم يستقرّ إلاّ بعد وقت، بدليل أنّ ثمّة من "يأخذ الشعر بالاستماع" فيحدّه بحسب ما ارتآه واطمأنّ إليه ذوقه وطبعه دون الحاجة إلى ضابط علميّ. وقد ردّه الأخفش لأنّ ذلك يفتح القول على النسبية والاختلاف، فما يصحّ لدى أحدهم أنّه شعر قد لا يصحّ لدى غيره فتغيب الحجّة ما دامت لم تفارق السمع إلى الضبط ولم تشكّل عيارا يمكن أن يستند إليه الجميعُ لا المستمعُ الواحد. ومنهم فيما يذكر الأخفش من يأخذ الشعر "بالترنّم والغناء"[2] فيكون ذلك دليلا لديه على صحّة الشعر من عدمها. وهو أيضا أمر مردود لأنّ "الترنّم يكسر الشعر" وهو قائم بالأساس على المدّ، وليست كلّ مواضع القول مشتملة على حركات طويلة يمكن أن يتمكّن فيها هذا المدّ، فتنشأ متى أراد المترنّم أن يمدّ ولم يطاوعه الكلام، أصوات غير حاصلة فيه راجعة إلى شكل من أشكال الأداء لا إلى حقيقة الكلام. وقد افترض الأخفش سؤالا ثانيا على لسان من يساجله: "هل أحطتم بالأبنية كلّها؟ ألست لا تدري لعلّ أبنية كثيرة لم تسمع بها؟"[3] وهو سؤال في صميم الأسس لأنّه قد يفتح علم العروض على مدوّنة لم يحط بها علما، وقد تكون هذه المدوّنة على غير منوال المعروف من الشعر. غير أنّ إجابة الأخفش وإن أقرّت بالفرض، على سبيل الجدل، سارعت إلى الاستناد إلى أهمّ المبادئ التي أصّلت علم النحو، وهي السماع. فالعروضيّ يقول قولا فيما تناهى إليه السمع، ومتى طرأ بناء جديد ممّن "سجيّته العربيّة" فهو جائز و"إن لم يكن سمعه من قبل" شأنه في ذلك شأن اللغويّ إذا سمع لغة من عربيّ فصيح وليس له بها عهد سابق، أخذ بها.

1 . **نفسه**، "باب الاحتجاج للعروض والردّ على من خالف أبنية العرب"، صص 59-79.

2 . الأخفش، **العروض**، ص 144.

3 . **نفسه**.

وقد يقتضي الجدل التعويلَ على مبدأ أصوليّ ثان وهو القياس: "فإن قال كيف جمعتم الأجزاء المزاحف فيها في البيت وأنتم لم تجدوا ذلك مجتمعا؟"[1]. ففي هذه الحالة تكون الإجابة أنّ العالم يسعى إلى الوصف والتجريد ولا يضع قواعد لإنشاء القول وإرشاد الناشئة. ويقتضي ذلك منه أن يستخرج القوانين العامّة التي ترتدّ إليها كلّ الأقوال دون موقف منه "لأنّ من الأجزاء ما قد رأينا العرب زاحفت فيه في غير موضع، وأكثروا الزحاف فيه فنحمله على الأكثر في كلامهم ولا نحمله على الشاذّ". ومرجعه في الاعتبار دائما مبادئ لغويّة وأحكام تجري في علم النحو، فإذا وجد اللغويّ مثلا أحد حرفيْ اللين في كلمة جاوزت الثلاثة أحرف أو وجد "ألفا لا يدري ما أصلها" حمل كلّ ذلك على الزيادة، لأنّ القياس أنّ الجذر يتكوّن من حروف لا من حركات ولأنّ الأصل في الجذر أن يكون ثلاثيّا عندهم. وعلى هذا النحو كانت كثير من الفصول قائمة على سجال حادّ موضوعه شرعيّة علم العروض أصوليّا، وكان الدفاع أبدا لغويّا مستندا إلى قوانين الكلام وأصوله المنهجيّة التي استقامت بها مباحثه.

لقد كانت مباحث الفرش إذن أصوليّة. ومن أهمّ الأصول حدُّ العروض. ولكن يبدو من الراجح عندنا قبل النظر في الحدّ الذي وضعه العلماء لمبحثهم أن نقف عند مصطلح العروض نفسه في التراث العربيّ بيانا للمفهوم منه وضبطا لحدوده.

وليس يعني الدارس في هذا السياق أن يستعرض الأخبار التي رواها القدماء حول نشأة علم العروض ومسلك الخليل بن أحمد إلى الاهتداء إليه وضبط جليل القول فيه ودقيقه؛ فهي من ناحية أولى وفيرة متنوّعة يكاد كلّ من ترجم للرجل أحاط بها ومع ذلك لا تجمع على رواية واحدة، وهي من ناحية ثانية ضاربة في أبعاد أسطوريّة غايتها في الجملة تفسير النشأة إمّا بربطها بقداسة المكان وفضله على رجل العلم في الاكتشاف وإمّا بوصلها بأخبار تثير العجب من العلم والإعجاب به في آن. وهي فضلا عن ذلك لا تقدّم في ربطها بين المصطلح ومناسبة الوضع أيّ فائدة تساهم في معرفة المتصوّر أو مزيد بيانه. ذلك أنّ ما يخصّ المصطلح من كلّ تلك الأخبار هو أنّ العِلْم سُمّي تيمّنا بأحد أسماء مكان اكتشاف العلم وهو مكّة[2]. وبصرف النظر عن صحّة الواقعة من عدمها، فإنّ الربط في هذا السياق لا يتقدّم بفهم المصطلح شيئا ولا يكتنفه بالبيان لأنّه يلقي به إلى المصادفة وإلى غير مجال المعنى في أفق العلم نفسه.

ولكنّ من القدماء مع ذلك من وقف إزاء المصطلح وقوفا لغويّا مستندا إلى ما في المادّة (ع.ر.ض) من وجوه الدلالة وإلى ما في المفردة المعجميّة "عروض" من تصريفات سياقيّة. فهذا الجذر بدءا تسند إليه المعاجم العربيّة دلالات على قدر وفير

1 . **نفسه**، ص 144. وكذا الاقتباسات التالية في هذه الفقرة.

2. " قيل إنّ الخليل دعا بمكّة أن يرزق علما لم يسبقه أحد إليه ولا يؤخذ إلاّ عنه، فرجع من حجّه ففتح عليه بعلم العروض". ابن خلّكان، **وفيات الأعيان**، تحقيق إحسان عبّاس، دار صادر، بيروت، 1978، 2/ 244؛ انظر أيضا: القفطي، **إنباه الرواة**، 1/ 377.

من التنوّع والاختلاف، بحيث صحّ قول ابن فارس: "العين والراء والضاد بناء تكثر فروعه"، وإنْ عسُر علينا التثبّت من قوله إثر ذلك "وهي مع كثرتها ترجع إلى أصل واحد هو العرض الذي يخالف الطول"[1] وخاصّة أنّه لم يلتزم لكثرة المادّة التي أوردها بإرجاعها دائما إلى ذلك الأصل. غير أنّ منها ما اتّصل بالكلام تخبر عنه كما في قول ابن منظور ناقلا عن المعجميّين السابقين جامعا لأقوالهم: "وعروض الكلام فحواه ومعناه (...) ويقال: عرفت ذلك في عروض كلامه ومعارض كلامه أي في فحوى كلامه ومعنى كلامه"[2]، ومنها ثانيا ما تعلّق باللفظ في استعماله الاصطلاحي. فقد ورد في كتاب "العين" أنّ "العروض عروضُ الشعر، لأنّ الشعر يُعرض عليه"[3]. وورد في كتاب "الصحاح" للجوهري أنّ "العروض ميزانُ الشعر، لأنّه يعارضُ بها"[4] كما جاء في "تاج العروس" للزبيدي "أنّ العروض ميزان الشعر (...) سُمّي به لأنّه به يظهر المتّزن من المنكسر عند المعارضة بها"[5]. وفي جميع هذه الأقوال نصٌّ جليّ على دلالة اللفظ في سياق اصطلاحيّ وتبرير للتسمية أنبأ به حرف التعليل المطّرد فيها: "لأنّ". وقد أفاد فيها الشرحُ معنى المقايسة والموازنة بين شيئين أحدهما مقيس والآخر مقيس عليه. فهو فيها موصولٌ أوّلا بجنس مخصوص من القول هو الشعر وموصول ثانيا بوجه من وجوه العلاقة يكون فيها العروض بمثابة الآلة تزن أو تقيس فتبيّن ما اعتدل ووازن وكافأ وما نقص من المقدار أو فاض عنه.

وتنعقد بين هذا المفهوم من اللفظ وما في بعض تصاريف المادّة المعجميّة علاقات متينة. فـ"عرض الشيء عليه يعرضه عرْضا: أراه إيّاه" و"عارض الشيء بالشيء معارضةً: قابله" و"هذه المسألة عروضُ هذه أي نظيرها"[6]. فمن البيّن أنّنا مع مختلف هذه الاستعمالات إزاء زوج من "الأشياء" يقابل بعضه بعضا ويقف منه موقف صورته في المرآة. ولهذا السبب نرجّح أنّ سبب تسمية الخليل لهذا العلم بـالعروض هو ما تنبئ به العبارة من معاني القيس والوزن والضبط. وهو بهذا الاعتبار لا يختلف عن غيره من مصطلحات العربيّة القائمة على "قَصْرِ ما كان شائعا في جنسه على أحد أنواعه" وله

1 . ابن فارس، **مقاييس اللغة**، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، مصر، 1979، مادّة (ع.ر.ض).

2 . ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة (ع.ر.ض).

3 . الخليل بن أحمد، **كتاب العين**، مادّة (ع.ر.ض).

4. إسماعيل الجوهري، **تاج اللغة وصحاح العربيّة**، تحقيق أحمد عبد الغفور عطّار، دار العلم للملايين، بيروت، ط1984/3، مادّة (ع.ر.ض)؛ وأيضا: ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة (ع.ر.ض).

5 . مرتضى الزبيدي، **تاج العروس من جوهر القاموس**، تحقيق عدد من المحقّقين، وزارة الإرشاد والأنباء، الكويت، 1965، مادّة (ع.ر.ض).

6 . ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة (ع.ر.ض).

"نظائر" بحسب حديث ابن سيده عن مصطلحيْ النحو والفقه وتوجيه المعنى فيهما من العامّ إلى الخاصّ لغاية الاصطلاح[1].

واستنادا إلى المبدأ نفسه يجدر التمييز في رأينا بين العروض وعلم العروض. ذلك أنّ العروض فعلُ قيسٍ للكلام ووزنٍ وضبطٍ له استنادا إلى أدوات مخصوصة لا يحرّكها هاجس النظام المتعالي على القول ولا تدفعها الرغبة في الإمساك بالقوالب العامّة التي ينبغي أن تعود إليها كلّ الأقوال. وأمّا علم العروض فهو ذاك الفعل وقد صار صناعة حدّدت المقياس وعيّنت الميزان وسبكت المعيار على نحو مخصوص محكوم بآليّات إنتاج المعرفة في إبّانها بحيث لا سبيل إلى أن يكون للقول وزنٌ غير ما سطّرته الصناعة ولا قيسٌ غير ما خطّته آلتها. فالعلم زاويةُ نظر ومنهجٌ والعروض موضوع؛ وإذا كان من شأن العلم، لاعتبارات كامنةٍ فيه عائدةٍ إلى طبيعته أو متأتّيةٍ من أهله والناهضين به، أن يضع نفسه الآلة الوحيدة للوصف والتفسير، فإنّ موضوعه آبقٌ عنه بالضرورة بفعل تغيّر تلك الآلة تبعا لتطوّر الأدوات التي ترفدها من علوم اللسان والدلالة على سبيل المثال.

إنّ لهذا التمييز أهمّية قصوى في فتح باب المبحث العروضيّ على غير علم العروض ومحاولة النظر إلى قضاياه من غير الزاوية التقعيديّة، لأنّه يسمح أوّلا بإمكان فهم العروض على غير ما فُهِم واستقرّ الفهم إنْ جزئيّا وإنْ كليّا، ويتيح ثانيا مساءلة العلم باعتباره وجها من وجوه تأويل الظاهرة لا الوجه الأوحد لها، ولا يسحب ثالثا الحكم على العلم على الموقف من العروض سواء بالرفض أو بالقبول.

ويندرج في إطار العروض بهذا الاعتبار مبحث القوافي الذي يُفصل عنه أحيانا فتُخصَّصُ له كتبٌ مستقلّةٌ ويعدّ علما قائما بذاته. ذلك أنّ القافية العربيّة أكثرُ من رويّ كما في لغات أخرى مثل الفرنسيّة؛ فهي بدورها محكومة بانتظام عروضيّ، منه ما يتبع الاتّساق السابق لها ومنه ما هو مخصوص بها عائد إلى شرائطها ممّا سيأتي تفصيله لاحقا. ونكتفي هنا من باب الإشارة فقط أنّ كلمات مثل "كِتَاب" و"يَلْعَب" و"يَذُوب" و"عَيْب" بالرغم من انتهائها بالحرف نفسه وهو الباء لا يمكن أن تعدّ قوافي في نسق واحد ولا أن تنشئ انتظاما في قصيدة لاختلاف هيئاتها وأوزانها، فالقافية وزنٌ أوّلا واتّفاق صوتيّ ثانيا.

وقد كان للجدل بين العلم وموضوعه أثرٌ في المدوّنة العروضيّة اتّخذ غير هذا الشكل النظريّ فاتّجه إلى التساؤل عن محلّ "الوزن المختَرَع الخارج عن بحور شعر العرب" من أوزان الشعر، وهل بناء الشعر عليه "يقدح في كونه شعرا"[2]. وقد وقف القدماء من الأمر موقفين متباينين.

---

1. **نفسه**، مادّة (ن.ح.و).

2. جار الله الزمخشري، **القسطاس في علم العروض**، تحقيق فخر الدين قباوة، مكتبة المعارف، بيروت، ط2/ 1989، ص 21.

فقد رأى الزجّاج "أنّ ما وافق وزن أشعار العرب فهو شعر وما خالفه فلَيس بشِعر وإن قام ذلك وَزنا مِن الأوزان في نُفوس أقوام؛ لأنّ أشعار العَرَب كلَّها التي وَقَعَت إلى أهل اللغة قَد أحاطوا بوزنها، وعلموا ساكِنَها من مُتَحَرِّكِها وأسبابَها وأوتادَها وفَواصِلَها؛ فلَم يَخْفَ عليهم شَيء من ذلك إلاّ ما لا بال به. كما أنّ أهل اللغة قد نقلوا إلينا وجوه الإعراب، وما ينصب ممّا يرفع ممّا يخفض؛ فلم يخف عليهم شَيء من ذلك"[1]. وهذه المقايسة التي أقامها بين العلمين جعلت العروض أكثر من مجرّد إحصاء للأوزان لأنّه صار عنده حاكما لمدوّنة مرجعيّة متى تمّ الإخلال به أو فتحه على المجهول اختلّت تلك المدوّنة نفسها. ولهذا حرص اللاحقون على إعادة صياغة المسألة صياغة مستفيضة نحو ما فعله أبو الحسن العروضيّ حين اعتبر أنّه "إذا بنت العرب بناءً من الشعر واختارت نوعا من الوزن وجب أن نقتدي بها ونسلك طريقها ولا نخالف ما ألّفت ولا ننقض ما بنت، إذ كانت الأسماء إنّما تؤخذ عنها ونستعمل الأشياء كما استعملت ونقف حيث وقفت"[2].

وهو أيضا ما أقرّه ابن جنّي (ت 392 هـ) في مفتتح كتابه في العروض عندما ذهب إلى أنّ "ما وافق أشعار العرب في عدد الحروف الساكنِ والمتحرّكِ سُمّي شعرا، وما خالفها فيما ذكرناه فليس شعرا، وإن قام ذلك وزنا في طباع أحدٍ لَم يُحفل به حتّى يكون على ما ذكرناه"[3]. ويبدو أنّ أصل هذا الرأي عائد إلى الأخفش حينما أقرّ مبدأ عامّا مفاده أنّ الأسماء لا تؤخذ بالقياس[4] وأجراه على كثير من المصطلحات.

وفي المقابل يقف الزمخشري (ت 538 هـ) في مقدّمة كتابه في العروض موقفا مختلفا فهو بعد أن يعرض الرأيين بقوله "إنّ بناء الشعر العربيّ على الوزن المُخترِع، الخارج عن بحور شعر العرب، لا يَقدحُ في كونه شعرا عند بعضهم. وبعضُهم أبَى ذلك، وزعم أنّه لا يكون شعراً حتى يُحامَى فيه وزن من أوزانهم"[5]، يميل إلى القول إنّ الوزن ليس مقصورا على العرب وإنّ الإتيان بما لم يأت به السابقون سائغ "لا مجال فيه للإنكار"[6] خالصا إلى "أنَّ من تعاطى التصنيف في العروض، من أهل هذا المذهب، فليس غرضه الذي يؤمّه أن يحصر الأوزان التي إذا بُني الشعر على غيرها لم يكن شعراً عربيّا، وأنَّ ما يرجع إلى حديث الوزن مقصور على هذه البحور الستّةَ عشر لا يتجاوزها. إنما الغرض حصر الأوزان التي قالت العرب عليها أشعارها. فليس تجاوز مقولاتها

1. أبو إسحاق الزجّاج، **كتاب العروض**، تحقيق سليمان أبو ستّة، ضمن مجلّة الدراسات اللغويّة، الرياض، المجلّد 6، العدد 3، 2004، ص 120.

2. أبو الحسن العروضي، **الجامع في العروض والقوافي**، ص 60.

3. ابن جنّي، **كتاب العروض**، تحقيق حسني عبد الجليل يوسف، دار السلام، القاهرة، ط2/2010، ص 41.

4. أبو الحسن الأخفش، **كتاب القوافي**، تحقيق أحمد راتب النفّاخ، دار الأمانة، بيروت، ط1/1974، ص 3.

5. الزمخشري، **القسطاس في علم العروض**، ص 21.

6. **نفسه**، ص 22.

بمحظور في القياس، على ما ذكرت"[1]. وهو الرأي نفسه الذي بدأ به الزنجاني (كان حيّا سنة 660 هـ) كتابه، فقد ذهب إلى أنّ المختار لديه هو "أنّ الشعر العربيّ على الوزن المخترع الخارج عن بحور شعر العرب شعرٌ، لأنّ حدّ الشعر قول موزون مقفّى يدلّ على معنى بالوضع"[2] وليس من شأن الوزن أن يكون بالضرورة على صفة ما قاله الأوّلون. وفي "مفتاح العلوم" للسكّاكي (ت 626 هـ) صدى لهذا الرأي وميل ضمنيّ إليه. ففي خاتمة بيانه عن المراد من الشعر يقول "ومذهب الإمام أبي إسحاق الزجّاج في الشعر هو أن لا بدّ من أن يكون الوزن من الأوزان التي عليها أشعار العرب، وإلاّ فلا يكون شعرا. ولا أدري أحدا تبعه في مذهبه هذا"[3]. وإن كنّا مع ذلك نعلم أنّ له أتباعا وموافقين مثل أبي الحسن العروضي وابن جنّي كما سلف البيان، فإنّ الجليّ أنّ عبارة السكّاكي تنبئ بأنّ الإجماع انعقد على غير مذهب الزجّاج، بالرغم من أنّنا لا نرى له أثرا واضحا في المدوّنة النقديّة واللغويّة عامّة إلاّ ما اتّصل بالحديث عن الموشّحات وخاصّة تلك التي تخرج عن الوزن المألوف وتتّخذ لها أوزانا من أرومة أخرى[4].

وأمّا ما شهده جزء من القرن الثاني الهجريّ وقسم كبير من القرن الثالث من محاولات الخروج عن الأوزان المألوفة على نحو ما يُروى عن أبي العتاهية (ت 210 هـ) ورزين العروضيّ (ت 247 هـ) والناشئ الأكبر (ت 293 هـ) فإنّما لم تكن حاضرة في المدوّنة العروضيّة إلاّ لإرجاعها إلى أصول خليليّة فتكون تنويعا ضمنها لم يذكره المؤسّس، وهو ما فعله أبو الحسن العروضيّ مع عدد من الأبيات التي لا يسمّي صاحبها فيعتبرها من المديد التامّ، وذلك من باب الشذوذ في رأيه لأنّه لم يُرو عن العرب إلاّ المجزوء منه[5]، أو يردّها ويعتبرها خارجة عن المألوف من العروض لقيامها على الخلط بين الأجزاء والإتيان بالأوزان على خلاف أصلها ممّا عُرف عن العرب. وذلك موقفه مثلا من قطعة طالعها:

بِنَفْسِي حَبِيبٌ صَدَّ واجْتَنَبا   وأَظْهَــرَ لَا مِــنْ رِيبَــةٍ غَضَــبَا

---

1 . نفسه، صص 23-24.

2 . عبد الوهاب الزنجاني، **معيار النظار في علوم الأشعار**، تحقيق محمد علي رزق الخفاجي، دار المعارف، القاهرة، 1991، ص 5.

3 . أبو يعقوب السكّاكي، **مفتاح العلوم**، تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلميّة، بيروت، 2000، ص 619.

4 . قسّم ابن سناء الملك الموشّحات إلى قسمين: الأوّل ما جاء على أوزان أشعار العرب والثاني ما لا مدخل لشيء منه في شيء من أوزان العرب. وهذا القسم الثاني عدّه جمّا كثيرا لا ينحصر. ثمّ قال: "وكنت أردت أن أقيم لها عروضًا يكون دفترًا لحسابها، وميزانًا لأوتادها وأسبابها، فعزّ ذلك وأعوز، لخروجها عن الحصر، وانفلاتها عن الكفّ، ومالها عروض إلا التلحين، ولا ضرب إلاّ الضرب، ولا أوتاد إلاّ الملاوي، ولا أسباب إلاّ الأوتار، فبهذا العروض يعرف الموزون من المكسور، والسالم من المزحوف." ابن سناء الملك، **دار الطراز في عمل الموشّحات**، تحقيق جودة الركابي، دمشق، 1949، ص 35.

5 . انظر: أبو الحسن العروضيّ، **الجامع في العروض والقوافي**، ص 67.

فقد قال تعقيبا عليها: "فهذا الشعر مركّب جعل في صدر كلّ بيت منه فعولن فعولن، ثمّ جعل بعده فاعلن فعِلن. وكذلك فعل في النصف الأخير. ويجوز أن يكون عمد إلى الطويل فجعل عروضه وضربه فَعَلْ لأنّ أجزاءه كلّها تخرج من الطويل إلاّ العروض والضرب. فكأنّه قصد إلى "مفاعلن" فحذف منها "علن" فبقي "مفا" فنقله إلى "فَعَلْ""[1]. والواقع أنّ تحليل أبي الحسن ها هنا دقيق لأنّ البيت متى أُنشد لم تنفر منه الغريزة، بحسب عبارة أبي العلاء، وسواء أكان بناؤه كما ذكر في تعليله الأوّل تجميعا لأجزاء لا تجتمع عادة أم كان تغييرا للطويل على خلاف المعهود، فإنّ إنشاده يرجّع في ذهن المتقبّل منوالا وزنيّا عامّا. غير أنّ صاحب "الجامع" سرعان ما اعتبر صنيع الشاعر "مثل من تعمّد اللحن وقصد الخطأ، لأنّه إذا قصد إلى أوزان العرب فبدأ بها، ثمّ خلط بها غيرها، وقال: هذا وزني، قيل له: ما هذا وزنك، ولكنّك أخطأت الوزن وخالفت الوضع"[2]. وشبيه بذلك موقفه من قصيدة شهيرة لرزين العروضيّ مدح بها الحسن بن سهل، ومطلعها:

قَرَّبُـــوا جِمَـــالَهُمُ للرَّحِيـــلِ بُكرةً احْتَلَّ بِكَ السَّالِبُوكْ[3]

فقد رأى أنّها تعود إلى الخفيف ولكنّ الشاعر خلّط ولم يحكم الميزان فزاحف حيث لا ينبغي وأجاز لنفسه ما لا يجوز[4].

إنّ الذي قادنا إلى ذكر بعض الأشعار الخارجة عن العروض هو ما لاحظناه من الجدل بين رفضها وتجويزها في المدوّنة. ومن اللافت أنّ المخطوطة التي جعلها قباوة محقّق كتاب "القسطاس" أصلا في التحقيق جاء فيها تحت عبارة "بعضهم" الأولى في الشاهد الوارد أعلاه، ونعيد إيراده من باب التذكير: "إنّ بناء الشعر العربيّ على الوزن الـمُخترعِ، الخارج عن بحور شعر العرب، لا يَقدحُ في كونه شعرا عند بعضهم. وبعضُهم أبى ذلك"؛ "وهو الخليل بن أحمد"، وتحت الثانية: "وهو أبو إسحاق

---

1. نفسه، ص 70.

2. نفسه.

3. يرد من هذه القصيدة ثلاثة عشر بيتا في **معجم الأدباء** لياقوت الحموي، 5/ 2066-2067 (الترجمة رقم 860 لعمر بن بكير). وللعجز فيه رواية أخرى: "غُدوة أحبّتك الأقربوكْ". وهي الأسلم في تقديرنا لأنّها أعدل وزنا فتنسجم مع باقي المصاريع وأقوم لغة لأنّ روايتها تلك تقتضي قطع ألف الوصل في "احتلّ".

4. أبو الحسن العروضيّ، **الجامع في العروض والقوافي**، ص 77. وقد اعتبرها ياقوت الحمويّ "غريبة العروض". والواقع أنّ مثل هذه النصوص تحتاج في تقديرنا إلى تدبّر من جهة الوزن. ذلك أنّ هذه القصيدة مثلا، فيما يذكر ياقوت في الموضع نفسه، قد أحدثت في الممدوح أثرا إلى حدّ البكاء: "قال أبو الحسن: وأنا والله أنشده وعيناه تهمي على خدّه فتقطر على نحره". فهي إذن من جهة مدحيّة يُفترض فيها أن تسلك من النهوج ما يقع من الممدوح موقعا حسنا، وهي من جهة ثانية حقّقت مبتغاها في عطف الممدوح على صاحبها، ممّا يعني أنّ الخروج الوزنيّ لم يكن حائلا دون قول مؤثّر يتناقله المنشدون. وإن اعتبر الأصفهاني أنّ لرزين العروضيّ "أوزانا من العروض غريبة في شعره" فإنّه جعلها من "بدائعه الجمّة". **الأغاني**، 6/ 114. فهذه النصوص إذن لم يكن موقف المتأدّبين منها في عصرها موقف الرفض مثلما يصوّر ذلك بعض العروضيّين.

الزجّاج". وإذا كانت نسبة الرأي الثاني إلى الزجّاج متأكّدة لدينا كما هو واضح من كتابه، فإنّ نسبة الرأي الأوّل إلى مؤسّس علم العروض، وهو غير غريب عنه فيما نحسب، أمرٌ لافت ذو دلالة. وقد دفعتنا هذه الإشارة إلى استقصاء المواضع التي يمكن أن نعثر فيها على ما يوحي بهذه النسبة فوجدنا أبياتا ضمّنها ابن عبد ربّه في القسم المخصّص للعروض من كتابه "العقد الفريد" يؤكّد فيها أنّه يخالف الخليل في مذهبه. وهي الآتية[1]: [من الرجز]

فَكُـلُّ شَـيْءٍ لـمْ تَقُـلْ عليـهِ	**فإنّنــا لــم نَلْتَفِــتْ إليـــهِ**
وَلاَ نَقُـولُ غَيْـرَ مَـا قَـدْ قَـالُوا	**لأنَّــهُ مِــنْ قَوْلِنَــا مُحَــالُ**
وأنَّــهُ لَــوْ جَــازَ في الأَبْيَـاتِ	**خِلافُــهُ لَجَــازَ فِـي اللُّغَــاتِ**
وَقَــدْ أَجَــازَ ذَلِــكَ الخَلِيــلُ	**ولا أَقــولُ فِيــهِ مــا يقــولُ**
لأَنَــهُ نَــاقَضَ فِـي مَعْنَــاهُ	**وَالسَّـيْفُ قَـدْ يَنْبُـو وَفِيـهِ مَـاهُ**
إِذْ جَعَـلَ القَـوْلَ القَـدِيمَ أَصْـلَهُ	**ثُــمَّ أَجَــازَ ذَا وَلَــيْسَ مِثْلَــهُ**

فهذه الأبيات من الرجز تؤكّد أنّ الخليل كان يجيز أن يكون وزن الأبيات من الشعر على غير ما عهد العرب وعلى غير ما قدّره من المناويل العروضيّة، لأنّ غرضه كان "حصر الأوزان التي قالت العرب عليها أشعارها"[2] بحسب عبارة الزمخشري وليس حصر كلّ الأوزان ما قيل عليها وما لم يُقل. ومن الغريب أنّ حجّة ابن عبد ربّه في الرفض ومخالفته مذهب الخليل هو التزامه بالأصل الذي بُني على أساسه علم العروض، وهو الشعر القديم. فبدا له الخليل متناقضا يؤسّس أصلا ثم يجوّز الخروج عنه، والحال أنّ ذلك الأصل لديه مستند إلى استقراء الأشعار العربيّة التي وصلت إليه وليس أصلا مفارقا متعاليا يصادر أصولا أخرى يمكن أن تنبئ بها أشعار تجري على منوال مختلف.

والراجح عندنا أنّ ابن عبد ربّه، ومن وقف موقفه من العروضيّين، إذ يشدّد على حصر أوزان الشعر في ما اعتبره أصلا، إنّما يحرص على صفاء المدوّنة الشعريّة المدروسة لأنّ من صفائها صفاء علم العروض ونظامه وقيامه على نسق ترتدّ كلّ نقطة فيه إلى مبدأ عامّ فلا تختلط الأحكام ولا تتضارب. ويبدو أنّ هذا الخروج الممكن قد أُجهض لأنّه كان عسير الاستيعاب وبحاجة إلى استئنافٍ وجهدٍ في وضع نظام جديد فضلا عن قيام مدوّنة شعريّة تسمح بمثل هذا الخروج، وهو ما لم يتوافر على النحو المطلوب. فتجمّعت الأسباب كلّها لردّ أوزان ممكنة يجري عليها الشعر: غياب المدوّنة والمحافظة في النظر.

إنّ أهمّ ما يعنينا في هذا السياق من التأسيس الأوّل لمدوّنة العروض الرحبة، أنّ ما قمنا به من تمييز بين العروض والعلم ماثلٌ في ذهن صاحب العلم. وقد يكون من

---

1. ابن عبد ربّه الأندلسي، **العقد الفريد**، 6/ 252.

2. الزمخشري، **القسطاس في علم العروض**، ص 24.

المفيد، تأكيدا لذلك، أن نورد قولا للخليل شهيرا يتّصل بالنحو ولكنّه يمكن أن يجري أيضا على العروض: "إنّ العرب نطقت على سجيّتها وطباعها وعرفت مواقع كلامها وقام في عقولها علله وإن لم يُنقل ذلك عنها. واعتللتُ أنا بما عندي أنّه علّة لما علّلته منه. فإن أكن أصبت العلة فهو الذي التمست. وإن تكن هناك علّة له، فمثلي في ذلك مثل رجل حكيم دخل دارا محكمة البناء عجيبة النظم والأقسام، وقد صحّت عنده حكمة بانيها بالخبر الصادق أو بالبراهين الواضحة والحجج اللائحة، فكلّما وقف هذا الرجل في الدار على شيء منها قال: إنّما فعل هذا هكذا لعلّة كذا وكذا ولسبب كذا وكذا سَنَحَتْ له وخطرت بباله محتملة لذلك. فجائز أن يكون الحكيم الباني للدار فعل ذلك للعلّة التي ذكرها هذا الذي دخل الدار، وجائز أن يكون فعله لغير تلك العلّة إلاّ أنّ ذلك ممّا ذكره هذا الرجل محتملٌ أن يكون علّة لذلك. فإن سنح لغيري علّة لما علّلته من النحو هو أليق ممّا ذكرته بالمعلول فليأت بها"[1].

لقد أوردنا هذا القول على طوله لنؤكّد أنّ أستاذ سيبويه، إذ يسعى إلى الكشف عن القوانين التي تتحكّم باللغة والأسباب التي جعلت العبارة تنحو هذا المنحى دون ذلك والعلل التي رجّحت صورة في التركيب مختلفة عن أخرى ممكنة، إنّما يُرجع قوله أوّلا إلى فعل بشريّ غير متعالٍ، قائم على الملاحظة والمعاينة. وهو إن ذهب إلى أنّ في اللغة حكمة فإنّها عائدة إلى ما يلاحظه الدارس من إحكام البناء وعجيب النظم، فيكون معنى الحكمة أقرب إلى معنى النظام والاتّساق منه إلى الحقيقة المفارقة التي نزلت من عل. ولهذا كان مرجع قوله ثانيا هو التقدير، بمعنى أنّ للظاهرة المدروسة احتمالَ أكثر من قول، وليس العيارُ في ما يقدّمه من أسباب وعلل لائتلاف الأجزاء بعضها إلى بعض وشدًّ الركن منها ركنا آخر حتّى استقام بناء قويما، إلاّ أن تأتي على نسق وأن تكون قادرة على التفسير في أكثر من موضع فلا تتضارب الوجوه ولا تتناقض أو يكون الراجح هنا مرجوحا هناك لغير سبب، وهو ما عبّر عنه بلياقة العلّة بالمعلول.

وأمّا الاستنتاج الثالث التي يجدر الانتباه إليه في تقديرنا فهو ربط الخليل بين ما يمكن اعتباره قانونا طبيعيّا جرت عليه العرب حين "نطقت على سجيّتها وطباعها" وهذه العلل التي يستخلصها الباحث حين ينظر في اللغة. وهو قانون طبيعيّ لأنّه غير ناشئ عن معرفة محصّلة بالتعلّم ولا عائد إلى إدراك واع بما ينبغي أن يكون وما لا ينبغي. فهذا الطبع وتلك السجيّة ينبئان أنّ المتكلّم يستند إلى معرفة مسبقة حاصلة في الذهن بفعل المراكمة والمعاودة وتكرار القول وتقبّله. ولأنّها كذلك قامت على نظام خفيّ يقدّر اللائق من غير اللائق دون أن يفصح عن المعايير وينطق بالأحكام، ممّا يجعل عمل الدارس هو أن يخرج هذا الثاوي في الذهن إلى العلن وأن يكون مسلكه الوحيد إليه هو آثار تلك المعرفة في اللغة. فيكون نحو اللغة من نحو الذهن.

1 . أبو القاسم الزجّاجي، **الإيضاح في علل النحو**، تحقيق مازن المبارك، دار النفائس، بيروت، ط3/ 1979، ص 66.

وإن يكن قول الخليل هذا واردا في سياق إجابته عن مسألة "العلل التي يعتلّ بها في النحو" "أَعَن العرب أخذها أم اخترعها من نفسه"[1]، فإنّه يجوز أن يكون مثالا على كلّ الأسئلة التي يمكن أن تبسط في علاقة بفنون العربيّة، ومنها علم العروض. فهو قد قدّم قولا فيه استنادا إلى ما لاحظه من "عجيب النظم والأقسام" وقدّر أنّ نظامه يرجع إلى منوال مخصوص رأى أنّه اللائق بالشعر ووزنه من جهة الانتظام والنسقيّة. فكان علم العروض قولا محتمَلا في الوزن لا كلّ القول.

إنّ هذا الوجه من النظر يقودنا إلى محاولة ضبط الحدّ الذي قدّمه أهل العروض لعلمهم لأنّ كثيرا ممّا يسند إلى القدماء في هذا الباب يحتاج إلى إعادة تدقيق. ونورد ها هنا جملة منها للتعليق عليها لاحقا: (**الجدول 1**)

التعريف	الإحالة
هذا كتاب ما يُعرف به وزن الشعر واستقامته من انكساره.	الأخفش، العروض، ص 135.
العروض ميزان الشعر بها يعرف مكسوره من موزونه كما أنّ النحو معيار الكلام به يعرف معربه من ملحونه.	ابن عبّاد[2]، الإقناع، ص 57.
العروض ميزان شعر العرب وبه يُعرف صحيحه من مكسوره.	ابن جنّي، العروض، ص 41.
العروض ميزان الشعر بها يُعرف صحيحه من مكسوره.	التبريزي[3]، الكافي، ص 17.
العروض علم وضع لمعرفة أوزان شعر العرب.	ابن القطّاع[4]، البارع، ص 83.
علم يتعرّف منه صحيح أوزان الشعر وفاسدها وإنما خصصنا الأوزان بالشعر ليخرج عنه علم الإيقاع الذي هو أحد فنّي الموسيقى.	الحموي[5]، الدرّ النضيد، ص 65.
العروض آلة قانونيّة يُتعرّف منها صحيح أوزان الشعر العربي وفاسدُها.	الدماميني[6] العيون الغامزة، 15.

1 . نفسه، ص 65.

2. الصاحب بن عبّاد، **الإقناع في العروض وتخريج القوافي**، تحقيق إبراهيم محمد أحمد الإدكاوي، مطبعة التضامن، القاهرة، ط1/ 1978.

3. الخطيب التبريزي، **الكافي في العروض والقوافي**، تحقيق الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3/ 1994.

4 . أبو القاسم بن القطّاع، **البارع في علم العروض**، تحقيق أحمد محمد عبد الدايم، المكتبة الفيصليّة، مكّة، 1985.

5 . ابن واصل الحموي، **الدرّ النضيد في شرح القصيد**، تحقيق محمد عامر أحمد حسن، جامعة المنيا، مصر، 1987.

6 . بدر الدماميني، **العيون الغامزة على خبايا الرامزة**، تحقيق الحسّاني عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2/ 1994. وقد عدنا إلى هذا الكتاب رغم أنّ مؤلّفه توفّي بعد القرن السابع الهجريّ لأنّه يشرح قصيدة مقصورة لعبد الله

لقد أوردنا هذه التعاريف مرتّبة حسب تواريخ الوَفَيَات حتّى نتبيّن إذا كان ثمّة تطوّر ما في الحدّ أو في العبارة عنه. ومن الواضح أنّ الثابت فيها هو زوج الصحّة والكسر وإن اختلفت الألفاظ المؤدّية إليه. ففي البدء، مع الأخفش، كان الزوج هو الاستقامة والانكسار ثمّ استبدل الكسر في زمن متأخّر بالفساد. ولا نعني بذلك أنّ لفظ الفساد جديد في المدوّنة بإطلاق، فالأخفش استعمله في كتاب "القوافي" أربع مرّات[1] كلّها دالّة على تغيير غير مقبول لهيئة القافية، وهذه المقبوليّة مرجعها مدى التوافق مع نظامها من عدمه، في عدد المتحرّكات والسواكن وفي هيئة الحركات طولا وقصرا ونوعا. ولكنّه مع ذلك لم يستعمله في كتابه في العروض إلاّ مرّة واحدة في سياق عارض لا ينبئ بمنزع اصطلاحيّ[2]، واطّرد لديه في المقابل استعمال الكسر أربع مرّات[3] في صيغ صرفيّة مختلفة ذات دلالة واضحة على الخروج عن الوزن. وكذلك الأمر في كتابيْ ابن جنّي والزمخشري في العروض فلم يرد فيهما الجذر (ف.س.د) على أيّة هيئة من اللفظ كانت. وقد يرجّح ذلك أنّ الكسر هو المصطلح الذي استقرّ للتعبير عن الخروج عن المنوال في كتب العروض الأولى، وأنّ مصطلح الفساد كان يجري أكثر في مبحث القوافي حين يعمّمون الحديث عن عيوبها. ولكنّه في كتب المتأخّرين مثل كتابيْ الحموي (ت 697 هـ) والدماميني (ت 827 هـ) صار دارجا في الاستعمال دون أن يكون بديلا لمصطلح الكسر.

وتستوقفنا في هذا السياق ملاحظتان:

أمّا أولاهما فهي أنّ في جميع هذه التعاريف نصّا على أنّ العروض ينظر في الأوزان دون سواها ممّا يمكن أن يشتمل عليه الشعر. وهو حصر منهجيّ لا يمكن مجادلة أهله فيه ما داموا قد ضبطوا العلوم وجعلوا لكلّ فنّ منها موضوعا خاصّا. وحتّى تلك التعاريف التي غاب عنها لفظ الوزن صراحة فهو فيها محمول على المجاز المرسل، لأنّ حدّ ابن جنّي والتبريزي (ت 502 هـ) سُبق بلفظ الميزان أوّلا ويُفهم من السياق ثانيا أنّ الضمير في "صحيحه" و"مكسوره" عائد إلى وزن الشعر لا إلى الشعر مطلقا، فضلا عن أنّ هذه الحدود يرجّع بعضها بعضا ويحيل المتأخّر منها على الأوّل. وما الجدّة التي قد نستبينها في التعريف الأخير مثلا حينما عُدّ العروض "آلة قانونيّة" إلاّ من أثر ثقافة العصر حينما تغادر المصطلحات مضمارها الأوّل وتتّجه إلى مضامير أخرى مفصحة عن زاد المتكلّمين وروافد تكوينهم أكثر من إفصاحها عن تصوّر مختلف للمواضيع.

الخزرجي (ت 626 هـ) تسمّى بالرامزة تارة وبالخزرجيّة أخرى وبالأندلسيّة ثالثة. وهو يستعرض آراءه وآراء عدد من العروضيّين في تلك الفترة.

1 . الأخفش، **كتاب القوافي**، ص 25، 49، 59، 60.

2 . "وإن تكلّمتَ ببناء بيت وزيادةٍ أفسدتَ البيت ولم يبلغ أن يكون بيتين". الأخفش، العروض، ص 144.

3 . **نفسه**، ص 135، 147.

وأمّا الملاحظة الثانية فهي أنّ زوج الصحّة والكسر أو الاستقامة والانكسار زوج عامّ يحقّق الشرط الأدنى، لا الجامع الوافي، لتجنيس القول أي لاعتباره منتميا إلى جنس الشعر أو خارجا عنه. وهو يعادل عند العلماء العرب زوج المـُعْرب والملحون الذي أشار إليه الصاحب بن عبّاد (ت 385 هـ). والربط بين العروض والنحو نراه ربطا دقيقا دالاّ. فمثلما أنّ سلامة الإعراب وعدم الخلط بين الفاعل والمفعول وصواب الاشتقاق والإفراد والتثنية والجمع وما إلى ذلك ممّا يحتاجه المتكلّم من عدّة لغويّة ليأتي بقول يصحّ اعتباره سليما، لا يعدّ مقياسا للبلاغة ولا لحسن البيان وجمال الصياغة وإنّما هو الحدّ الأدنى الواجب لاعتباره عربيّا غير خارج عن قوانين اللغة وشرائطها في الإعراب والتركيب منتميا إلى مسالك العرب في إجراء العبارة وتصريفها، فكذلك تكون استقامة الأقوال وصحّة أوزانها إذا قورنت بالمناويل العروضيّة بمثابة الشرط الأوّل لانتمائها إلى جنس الشعر دون أن يعني حضورها غير مكسورة أساسا للمفاضلة بينها. ولهذا لم يكن المبحث العروضيّ في مظانّه الضيّقة، أي التصانيف المشغولة به وحده، معنيّا أبدا بتفضيل وزن على آخر أو اعتبار الجَزْء أو الشَّطْر في هذا البحر أبهى وأوقع في النفس من تمامه.

على أنّ النظر في طريقة الخليل في ترتيب بحور الشعر، إذا اعتبرنا اللاحقين ينهجون نهجه في التبويب وعوّلنا عليهم لتقفّي نظامه، يمكن أن يفصح عن اعتبارات أخرى شغلته أكثر من المفاضلة بينها على أساس انسجام الانتظام في بعضها دون البعض الآخر أو ملاءمتها لأغراض دون أخرى على نحو ما فعله حازم القرطاجنّي في "المنهاج".

فقد جاءت هذه البحور على غير ما يمكن أن يفترضه الناظر تدرّجا من البسيط إلى المركّب أو من الواحد إلى المتعدّد كأن يكون البدء مثلا بالبحور التي سمّاها الجوهري (ت 393 هـ) مفردة[1] كالمتقارب والرمل والكامل، ومن هذه بما كان جزؤه خماسيّا باصطلاح القدماء مكوّنا من ثلاثة مقاطع كـ"فعولن" ثمّ بما كان سباعيّا أي متكوّنا من أربعة مقاطع مثل "فاعلاتن" أو خمسة كـ"مُتَفَاعلن"، وإثر ذلك يـأتي بالبحور المركّبة باصطلاح الجوهريّ نفسه. فيكون النهج حينذاك قائما على الانتقال من أدنى الأجزاء عددا إلى أعلاها ومن أبسط البحور تأليفا إلى أكثرها جمعا بين المختلف. فهذا النحو من الترتيب لم نعثر عليه إلاّ متأخّرا في كتاب المحلّي (ت 673 هـ) "شفاء الغليل في علم الخليل"[2] الذي بوّب مادّته على خلاف كلّ من سبقه فجعل ترتيب الدوائر عنده

1 . إسماعيل الجوهري، **عروض الورقة**، تحقيق محمد العلمي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1/ 1984، ص 11.

2 . محمد المحلّي، **شفاء الغليل في علم الخليل**، تحقيق شعبان صلاح، دار الجيل، بيروت، ط1/1991.

قائما على التدرّج من دائرة المتّفق إلى آخرها عنده وهي دائرة المشتبه[1] وجعل البحور واردة على غير نهجها عند السابقين فبدأ بالمتقارب، وهو عند السابقين آخر البحور، وختم بالخفيف[2]. فمنهج الخليل لم يراع هذا المقتضى التعليميّ الذي قد يشترطه البعض منّا تمكينا للمعطى لدى الناشئة وتيسيرا لتقبّله. بل جعل ترتيب البحور متساوقا مع رتبتها في الدوائر العروضيّة، وهذه بدورها لها منطق في الترتيب آخر. وهي قد جاءت على هذا النحو:

1. **دائرة المختلف: الطويل فالمديد فالبسيط،**
2. **دائرة المؤتلف: الوافر فالكامل،**
3. **دائرة المجتلب: الهزج فالرجز فالرمل،**
4. **دائرة المشتبه[3]: السريع فالمنسرح فالخفيف فالمضارع فالمقتضب فالمجتث،**
5. **دائرة المتّفق: المتقارب فالمتدارك[4].**

إنّ هذا النسق الذي وردت عليه البحور ظلّ ثابتا في مختلف التصانيف حتّى عند من استدرك على الخليل وميّز بين البحور المفردة والبحور المركّبة، وهو الجوهريّ. وفي ما عدا ما ذكرنا من شأن المحلّي، فإنّ بعض العروضيّين يعزفون أحيانا عن إيراد أسمائها ويكتفون بذكر أرقامها، وهو ما كان مثلا من ابن السرّاج إذ لم يسمّ أيّة واحدة منها واستعاض عن التسمية برتبتها، وكذلك الأمر مع ابن عبد ربّه الأندلسيّ في أرجوزته في العروض، إذ يتحدّث عن الدائرة الأولى والثانية وهكذا دواليك، وما كان أخيرا من ابن منظور حينما بسط القول فيها عند ذكر التوليفات القائمة من الجذر (د.و.ر) ودلالاتها.

ونحن نقدّر أنّ لهذا الترتيب صلة بنتائج الاستقراء الذي قام به الخليل يعضدها سبب عائد إلى النظام الذي بناه، أي أنّ الترتيب محكوم بمبدأين اثنين هما السماع واستلزامات النسق. فأمّا الأوّل فتثبته كلّ الإحصائيّات المعاصرة سواء الجزئيّة كتلك التي قدّمها جمال الدين بن الشيخ في كتابه "الشعريّة العربيّة" لستّة دواوين تعود إلى النصف الأوّل من القرن الثالث الهجري أو التي أوردها اعتمادا على اثنين من

1. ترتيب الدوائر عند المحلّي هو: دائرة المتّفق فالمجتلب فالمؤتلف فالمختلف فالمشتبه. وإذا ما عوّلنا على ترتيب الخليل فإنّه يكون قد أتى بها على هذا النحو: 5، 3، 2، 1، 4. وهو يسمّي الأولى "بسائط" والدائرتين الأخيرتين "مركّبتين". **نفسه**، ص 124.

2 . ترتيب البحور عنده هو: المتقارب فالمتدارك فالهزج فالرجز فالرمل فالوافر فالكامل فالطويل فالمديد فالبسيط فالمضارع فالمقتضب فالمجتث فالسريع فالمنسرح فالخفيف. وإذا ما استندنا إلى ترتيب الخليل فإنّه يكون قد أوردها على هذا النحو: 15، 16، 6، 7، 8، 4، 5، 1، 2، 3، 12، 13، 14، 9، 10، 11.

3. الخطيب التبريزي هو العروضيّ الوحيد الذي قلب الآية فسمّى الدائرة الثالثة المشتبه والرابعة المجتلب. انظر: **الكافي في العروض والقوافي**، ص 93، 128.

4. نؤجّل الحديث عن هذا البحر ومدى استدراك الأخفش له إلى الباب الموالي لأنّنا نعتني ها هنا بالخطاب العروضيّ لا بالنظريّة الوزنيّة.

المستشرقين[1] أو تلك الإحصائيّات الجامعة التي قام بها محمد العلمي في عمل له جليل تقصّى فيه كلّ الدواوين الشعريّة المنشورة التي يفترض أنّها كانت مدوّنة الدرس العروضيّ في نشأته، أي الشعر المنسوب إلى ما قبل الإسلام وشعر العهد الإسلاميّ والعصر الأمويّ. وإن يكن العلميّ لم يراع في الإحصاء مبدأ النَّفَس حتّى نتعرّف على وجه الدقّة عدد الأبيات في كلّ قول وعددها في مختلف البحور، وتلك نقيصة كان يمكن استدراكها بيُسر وخاصّة أنّنا لا يخالجنا شكّ أبدا في أنّ الرجل تحرّى النظر في كلّ الدواوين ووقف عند دقيق مسائل العروض مستخدما اصطلاحات القدماء ونظامهم، فإنّ ما قدّمه لكلّ باحث في الشعر القديم لا يقدّر بثمن.

ونعرض في الجدول الموالي ترتيب البحور بحسب تواترها في الدواوين لا بحسب رتبتها في تصانيف العروض مُردفين كلّ بحر بنسبته المئويّة، علما أنّ الوحدة هي كلّ قول شعريّ مُفْرَدٍ سواء أكان قصيدة أم قطعة أم بيتا يتيما. وهذا الجدول إن كانت مادّته الأولى مشتقّة من كتاب محمّد العلميّ[2] فإنّه على هذا النحو من صياغتنا، فالترتيب مختلف والجموع النسب المئويّة من عندنا، فضلا عن كوننا أقصينا من الاعتبار نصّيّن شعريّين مضطربيْن فيخرجان من مجال اعتبارنا ما دمنا نتحرّى الخطاب العروضيّ وحده. **(الجدول 2)**

ج2: الإحصاء العامّ لدواوين الجاهليّين والإسلاميّين والأمويّين

البحر	عدد الأشعار	النسبة المئويّة
الطويل	4125	% 42.74
الوافر	1297	% 13.44
البسيط	1194	% 12.37
الكامل	1124	% 11.65
السريع	479	% 4.96
الرجز	404	% 4.19
الخفيف	390	% 4.04
المتقارب	307	% 3.18
الرمل	142	% 1.47
المنسرح	129	% 1.34

1. هما المستشرق الألماني براونليش Braunlich (إحصاء جزئيّ لشعراء الجاهلية وبعض المخضرمين) والمستشرق الفرنسي Vadet (له إحصاءان أوّلهما جزئيّ لشعراء العصر الأمويّ وثانيهما جزئيّ لبعض شعراء العصر العباسي الذين توفّوا بين 167 و211 هـ). انظر:

. J. E. Bencheikh, *Poétique arabe- essai sur les voies d'une création*, Paris, éd. anthropos, 1975, pp. 205-220.

2 . محمّد العلمي، **عروض الشعر: قراءة نقديّة توثيقيّة**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1/ 2008، 1/21-22.

المديد	35	% 0.36
الهزج	21	% 0.22
المجتث	4	% 0.04
المتدارك	1	% 0.01
المضارع	0	% 0.00
المقتضب	0	% 0.00
المجموع	9652	% 100.00

إنّ هذا الإحصاء لا يضع في الاعتبار كما ذكرنا نَفَس الأبيات ومداها في القول، ولكنّه مع ذلك يقدّم دليلا علميّا على أنواع الأوزان التي توخّاها الشعراء وأيّها كان مألوفا وأيّها كان غير معهود. ويبدو منه أنّ ثمّة أربعة بحور هي بالترتيب الطويل والوافر والبسيط والكامل تستحوذ على أكثر من ثمانين بالمائة (80.2 %) من مجموع ما قال عليه الشعراء من أوزان. وهي البحور التي تنتمي إلى الدائرتين الأوليين أي المختلف (الطويل والبسيط) والمؤتلف (الوافر والكامل). فإن نحن أعدنا صياغة الجدول استنادا إلى محلّ تلك البحور من الدوائر، كانت صورته على هذا النحو: (ج 3)

ع/ر	الدائرة	عدد الأشعار	النسبة المئويّة
1	دائرة المختلف	5354	% 55.47
2	دائرة المؤتلف	2421	% 25.08
3	دائرة المجتلب	567	% 5.87
4	دائرة المشتبه	1002	% 10.38
5	دائرة المتّفق	308	% 3.19
	المجموع	9652	% 100

يؤكّد هذا الجدول أنّ الأمر الذي استند إليه الخليل لتقديم الدائرة الأولى والثانية هو مدى انتشار بحورها في الأشعار واطّرادها، فقد ابتدأ بأكثرها أنسا لدى الشعراء وحضورا في مدوّنة الشاهد اللغويّ سواء في جمع اللغة أو في استخلاص قوانينها ونظام أصواتها وأحكام إعرابها. ويبدو منه أمر وحيد بحاجة إلى تفسير. فهذا الإحصاء يؤكّد التوافق بين ترتيب الدوائر في علم العروض وترتيبها في الاستعمال إلاّ في موضع واحد، وهو تقديم دائرة المجتلب على المشتبه مع أنّ هذه أكثر منها ركوبا وتكاد نسبتها تكون ضعف الأولى. ونحن نرجّح أنّ السبب عائد إلى ما ذكرناه أعلاه من اعتماد الخليل على زوج السماع واستلزام النظام. فدائرة المشتبه تأخّر ترتيبها عن المجتلب لأنّ فيها أوّلا بحرين لم يأت عليهما أيّ قول وهما المقتضب والمضارع في ما توافر من الدواوين، وإن كان الرواة ينسبون بيتا على المقتضب غنّته سيرين جارية حسّان بن ثابت وأخت ماريّة القبطيّة وهو:

هَـــلْ عَلَــيَّ وَيْحَكُمَـــا إنْ لَهَـوْتُ مِـنْ حَـرَجِ

ويروى أنّ الرسول ضحك حين استمع إليها وقال: "لا حرج إن شاء اللّه"[1]. ونحن إن كنّا نشكّ أصلا في الخبر[2]، فأنّى لقبطيّة لا تعلم العربيّة ولا تتقن مخارج أصواتها أن يجري على لسانها فصيح الكلام وموزونه وتترنّم به فوق ذلك كما يقتضيه الغناء العربيّ، فإنّ هذا البيت مع ذلك يكاد يكون مفردا لا أخا له. وفضلا عن ذينك البحرين فإنّ بحرا آخر من هذه الدائرة يكاد لا يذكر وهو المجتثّ فقد نُظمت عليه أربعة أشعار فحسب.

فالمحصّل إذن أنّ من جملة البحور الستّة لهذه الدائرة ثلاثة هي أقرب إلى الإهمال ولكنّما الرغبة في استقصاء أشعار العرب وحصرها، مثلما أشرنا سابقا، بالإضافة إلى نظام التوليد الذي بنى عليه الخليل أنساقه العروضيّة الكبرى، كما سنرى في الباب الموالي، هو الذي أحلّها مكانا فيها بالرغم من ندرة النظم عليها. وبخلافها كان شأن دائرة المجتلب، فجميع بحورها ممّا قال فيه القدماء أشعارا، بل منها ما يكاد يكون شكلا مستقلاّ عن القصيد وهو الرجز. وأمّا مقتضى النظام الثاني فهو أنّ دائرة المشتبه دون باقي الدوائر تختصّ بحضور الوتد المفروق فيها، وهو ما يجعلها بحسب منوال الخليل ذات خصائص مختلفة عن الدوائر الأخرى تتعلّق بنوع الإيقاع المتجسّد فيها.

إنّ ترتيب الدوائر والبحور في التصانيف العروضيّة إذن لا يتأسّس إلاّ على معيار واحد هو اطّرادها في أشعار العرب، ولم نجد أحدا من العروضيّين فاضل بينها، على عكس ما سنلاحظه عند غيرهم ممّن اشتغل بالعروض نحوا من الاشتغال. وأقصى ما نلفيه عند أهله ما قاله الأخفش حين حدّ القصيد: "أمّا القصيد فالطويل والبسيط التامّ والكامل التامّ والمديد التامّ والوافر التامّ والرجز التامّ"[3]. وهي البحور نفسها تقريبا التي جعلها الخليل مقدّمة على غيرها في تبويب مادّته. ولكن ألا يكون ذلك علامة على أنّ لهذه البحور منزلة خاصّة في الشعر ولدى الشعراء؟ بلى، على أنّ هذه المنزلة لم تكن من حديث العروضيّين.

2. في خصائص الخطاب العروضي:

لقد أشرنا أعلاه إلى أنّ هذا التوسّع في بسط أصول العلم، والذي يمكن الاحتفاظ بالفرش عنوانا له، قد بدأ في الانحسار بعد الكتب الأولى، فلم يعد يمتدّ إلاّ على

---

1. الأصفهاني، **الأغاني**، 12/ 45. ويبدو أنّ المحقّق سها فجعل وزن البيت من مجزوء الخفيف، والحال أنّه من المقتضب، وهو لا يرد إلاّ مجزوءا.

2. لم يعلّق إحسان عبّاس، محقّق **الأغاني**، على هذا الحديث، وهو غير موجود في كتب الحديث النبويّ. واعتبره الحافظ الأصبهاني غريبا وذهب محقّق أماليه إلى أنّه موضوع. انظر: الحافظ الأصبهاني، **مجلس من الأمالي**، دراسة وتحقيق ساعد بن عمر بن غازي، دار الصحابة للتراث، طنطا (مصر)، 1989، ص 65.

3 . الأخفش، **كتاب القوافي**، ص 74.

صفحة أو اثنتين وصار قسم المثال هو الطاغي في تصانيف العلم. من ذلك أنّ ابن جنّي في كتابه في العروض لم يأت بغير جمل معدودات حول موضوع العروض وتقطيع الشعر وبيان أركان الوزن من أسباب وأوتاد وفواصل و"أجزاء التفعيل"[1] قبل أن يستعرض البحور واحدا فآخر، وكذلك كان الشأن مع الصاحب بن عبّاد في كتابه "الإقناع" والخطيب التبريزي في كتابه "الكافي" وابن القطّاع (ت 515 هـ) في كتابه "البارع". فهؤلاء جميعا ومن نحا نحوهم طغى لديهم قسم التمثيل على المناويل الوزنيّة بفروعها وتتبّع الظواهر بالمصطلحات. غير أنّ التصانيف تتّخذ بأخرة منحى آخر فيتّسع الفرش على غير ما كان عليه في أصله ويصير تفصيلا للمبادئ العروضيّة وحرصا على تسمية كلّ إجراء دون حضور لذلك السجال الذي لاحظناه في كتب الأوّلين. ونحن نرجّح أنّ استقرار الثقافة العربيّة الإسلاميّة والانتهاء من إشكالاتها هو الذي غيّب ذلك الجدل حول طريقة أخذ الشعر، أي العيار المعتمد للتمييز بين الشعر وغير الشعر ووجّه العلم وجهة التقنية. ولمّا كنّا سنعرض في الباب القادم نظام الوزن بحسب علم العروض، فإنّنا نرى من الجدير أن نهتمّ في هذا الفصل، بعد حدّ المصطلح والعلم، بالخطاب العروضيّ ونتوقّف خاصّة على ثلاثة عناصر منه هي المصطلح العروضيّ والشاهد العروضيّ والتقطيع العروضيّ.

1.2. المصطلح العروضيّ:

من المصطلحات العروضيّة ما سنفرد له قولا خاصّا به في ما يأتي من العمل لصلته بالمفاهيم الوزنيّة مثل مصطلح البيت والبحر وأجزاء التفعيل[2]. وهي في تقديرنا لا يمكن استيعابها إلاّ متى وضعناها في نسقٍ نتخيّره وهو فهم النظام من داخله والسعي، ما أمكن، إلى تفسيره واستنطاق ما فيه من قدرة على إنتاج الأشكال وتنظيمها وردّ الجمع منها إلى المفرد والشتات إلى الوحدة. ونحن نودّ في هذا العنصر أن ننظر في شبكة المصطلحات العروضيّة عامّة. فقد ميّز كثير من الباحثين على حقّ بين نوعين منها[3]: نوعٍ أوّل يعود إلى مرحلة ما قبل العلم ممّا درج العرب على استعماله في تعبيرهم عن أوزان الشعر منذ أن جرى على ألسنتهم وخبروه واحتاجوا إلى الاصطلاح على أشكاله وتعيين نعوته وعيوبه[4]، ونوعٍ ثانٍ يعود إلى مرحلة تأسيس العلم ولّده

---

1. ابن جنّي، **كتاب العروض**، ص 42.

2. هي التي يصطلح على تسميتها تفعيلات في الخطاب العروضيّ المعاصر. ولنا في ما يأتي من العمل قول في هذا المصطلح على وجه التفصيل.

3. محمد العلمي، **العروض والقافية: دراسة في التأسيس والاستدراك**، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1/ 1983، الباب الأوّل: العروض والقوافي قبل الخليل، صص 25-56.

4. انظر تتبّعا دقيقا لهذه المصطلحات في:

الخليل وأقام به نظامه. وهو ما يعنينا أكثر في هذا السياق لارتباطه بعلم العروض. وما في هذا القسم الثاني من مصطلحات أضعافُ ما يعود إلى القسم الأوّل. ويبدو لنا أنّ الاعتناء بعرضها كلّها في هذا الموضع مثقل بحثنا وغير ذي جدوى لأنّ غايتنا ليست استظهارها أو إعادة عرض المادّة العروضيّة بل التفكير فيها وتفحّص نسقها، فضلا عن أن آخرين قد كفونا هذا العمل مشكورين. ويقودنا النظر إليها على غير عجل إلى هذه الملاحظات:

▪ تدور هذه المصطلحات على مختلف أبواب العروض وفصوله، ونكاد لا نجد إجراءً ذهل واضع العلم عن تسميته سواء أكان من دقيق المبحث أم كان من جليله. فإن نحن عدنا مثلا إلى كتاب الخطيب التبريزي، وهو أحد مظانّ العلم، لاحظنا أنّه جعل في خاتمته بابا لألقاب العروض اشتمل على خمسة وخمسين مصطلحا مصحوبا بتفسيره في اقتضاب شديد، وآخر للقوافي وعيوبها تضمّن واحدا وثلاثين مصطلحا، أي أنّه وضع في حيّز صغير ما مجموعه ستّة وثمانون مصطلحا[1]. ونحن نجزم أنّ مصطلحات العروض والقوافي أكثر من ذلك عددا لأنّ غاية التبريزي لم تكن الاستقصاء، فقد أتى بغيرها في أبواب الكتاب السابقة كالأسباب والأوتاد والفواصل، وهي غير مذكورة في ملحقه. بل إنّ باحثا معاصرا وضع معجما مفهرسا اشتمل على مائة واثنين وسبعين مصطلحا امتدّ عرضها على ثلاث وثلاثين صفحة، ولا نحسبه أحاط بها عددا، فقد انتبهنا إلى أنّه غاب عنه بعضها[2]. وتتوزّع هذه المصطلحات على المحاور الآتية:

- **أسماء الأجزاء الأُول والثواني: الأسباب والفواصل والأوتاد والأفاعيل.**
- **أسماء أجزاء البيت: الصدر والعجز والحشو والعروض والضرب وما إليها.**
- **أسماء البحور وأشكالها ودوائرها: الطويل والبسيط وما سواهما، والمجزوء والمشطور والمنهوك، والمختلف والمؤتلف وما إليهما.**
- **أسماء الزحافات والعلل: الخبن والطيّ والحذذ والتذييل وما تبعها.**

- Regis Blachère, *Contribution à l'histoire de la métrique Arabe. Notes sur la terminologie primitive*, In : Analecta. Damas : Presses de l'Ifpo, 1975.
- Bruno Paoli, *Nouvelle contribution à l'histoire de la métrique arabe: la terminologie primitive, l'analyse statistique et le répertoire des mètres de la poésie ancienne* », Bulletin d'études orientales, Tome LIX, octobre, 2010, pp. 77-100.

1. الخطيب التبريزي، **الكافي في العروض والقوافي**، صص 141-145 و146-169. وانظر أيضا: ابن عبّاد، **الإقناع في العروض**، صص 188-194.

2. عبد الرؤوف بابكر السيّد، **المدارس العروضيّة**، "المعجم المفهرس للمصطلحات العروضيّة"، صص 535-567. وممّا غاب عنه على سبيل المثال لا الحصر مصطلحا "الإصراف" و"الإجازة"، وهما من عيوب القوافي وقد ذكرهما التبريزي في كتابه.

- **أسماء حروف القوافي وحركاتها وأشكالها: الرويّ والتأسيس وما إليهما من الحروف والحركات، والمتكاوس والمتراكب وما إليهما من صيغ القافية.**

- **أسماء عيوب الشعر: الإقواء والإيطاء وما إليهما.**

تدلّ كثرة المصطلحات عادة على اتّساع العلم وتعدّد أبوابه وتنوّع فصوله وغنى مباحثه بحيث احتاج كلّ ذلك إلى عدد وفير منها للإحاطة به. غير أنّ واقع علميْ العروض والقافية غير ذلك. فالمباحث، وإن تعدّدت عناوينها، ضامرةٌ حتى إنّ بعض كتب العروض القديمة لا تتجاوز صفحات معدودات كرسالة المبرّد في القوافي[1] ومصنّف ابن جنّي في العروض. ولا شكّ في أنّ هذه الملاحظة قد تدفع الباحث إلى الحديث عن فيض في المصطلحات في علم العروض والقوافي يبدو زائدا على الحاجة. وهو فيض بالنظر إلى التنافر بين مقدار عددها ومدى اتّساع العلم. ففي ما خلا كتبا قليلة أفاض فيها أصحابها القول، وقد كنّا أشرنا إلى بعضها، فإنّ أغلبها مختصرات. ولعلّ ممّا له دلالة أنّ الجوهريّ سمّى كتابه "عروض الورقة". وإنّ هذا التناسب العكسيّ بين المبحث ومصطلحاته لافت للنظر، وكثيرا ما رأى فيه بعض المعاصرين منفّرا من الإقبال على العروض. ومن ذلك مثلا إبراهيم أنيس، فقد قال:"ولست أعلم علما من علوم العربيّة قد اشتمل على عدد غريب من المصطلحات مثلما اشتمل عليه العروض على قلّة أوزانه وتحدّدها. فقد استخدم تلاميذ الخليل ألفاظا كثيرة قليلة الشيوع وأسبغوا عليها معنى اصطلاحيّا يحتاج دائما إلى شرح وتبيان"[2]، ولهذا قام مذهبه في "تيسير الأوزان"، أكثر ما قام، على التخفّف من المصطلحات قدر الإمكان فضلا عن إعادة تدوينه باستخدام المقاطع بدل زوج الساكن والمتحرّك. بل إنّ بعض القدماء رأوه فيه ذلك أيضا. وقد كنّا أتينا في موضع سابق بشذرات من أقوال بعض القدماء كالنظّام والجاحظ تتّجه وجهة إنكاره واستثقاله. على أنّنا حينذاك بين موقفين: إمّا الاكتفاء بالملاحظة وكفّ الحديث عنه أو الدعوة إلى تهذيبه وإعادة تدوينه[3] وإمّا السعي إلى تفسير هذا العدد المفرط من المصطلحات عسى أن نظفر بما قد يكون رمى إليه واضعها. ولسنا نملك إجابة فصلا، ولكنّنا نحسب أنّنا يمكن الإحاطة ببعض عناصرها متى لطّفنا النظر. ذلك أنّنا يمكن أن نردّ وفرتها أوّلا إلى اتّجاه علم العروض منذ نهاية القرن الرابع، بحسب ما توافر لدينا من كتب محقّقة، اتّجاها تقنيّا فاقتصر غالبا على العرض الموجز وشرح المصطلحات حتى ليبدو للقارئ أنّ

---

1 . أبو العبّاس المبرّد، **القوافي وما اشتقّت ألقابها منه**، تحقيق رمضان عبد التواب، ضمن حوليّات كليّة الآداب بجامعة عين شمس، القاهرة، المجلّد 13، 1973، صص 1-18.

2. إبراهيم أنيس. **موسيقى الشعر**، دار القلم، بيروت، ط4/ 1972، ص 60.

3. للشيخ جلال الحنفي كتاب ضخم بعنوان " **العروض تهذيبه وإعادة تدوينه**"، مطبعة العاني، بغداد، 1978، ذكر في مقدّمته حاجة العروض إلى تشذيبه من كثرة الألقاب وضرورة تهذيبه، ولكنّه حين بدأ "تيسيره" وضع تسعة وخمسين تفعيلا! انظر فصل: التفاعيل العروضيّة، صص 39-44.

التصنيف في العروض مجرّد سردٍ لعناوين الأبواب وإيرادٍ لأمثلتها، وذاك منهج أغلب الكتب كـ"عروض" ابن جني و"ورقة" الجوهري و"قسطاس" الزمخشري ثمّ ما وليَها من تصانيف. أمّا كتب العروض الأولى بدءا بالأخفش ومرورا بالزجّاج وأبي الحسن العروضي فلها وجهة أخرى، لأنّ فيها، ونقدّر أنّ الأمر نفسه في كتاب الخليل، نزوعا بيّنا إلى الجدال والسجال حول كيفيّة تعريف الشعر من جهة الوزن ومدى علاقته بالمستحدث مثلما سلفت الإشارة. ومع ذلك، ففيما عدا كتاب الأخفش الذي يبدو منقوصا لأنّه لم يأت على بحور الشعر ومختلف أمثلتها وغابت عنه الكثير من مصطلحات العروضيّين، فإنّ هذه التصانيف الأولى لم تخل من تلك المصطلحات ولا استُحدثت فيها لاحقا. وكلّ ما في الأمر أنّها كانت موزّعة على صفحات أكثر فضعفت كثافتها نسبيّا.

يُفترض في المصطلح من ناحية ثانية أن يكون شفّافا دالاّ بوضعه على معناه ككثير من مصطلحات النحو فلسنا بحاجة مثلا إلى أن نعود إلى المعاجم من أجل أن ندرك على وجه العموم المقصود بالفاعل أو المفعول أو الحال أو بصيغ المبالغة واسم التفضيل؛ ولكنّ جانبا كبيرا من مصطلحات العروض يقف حاجبا لمعناه حتى كأنّه يكرّس حقّا اعتباطية العلامة، بينما يفترض في المصطلح أن يكون مبرّرا لأنّه مواضعة ثانية، وذلك مثل الخزْم والعقْص والشتْر والخزْل والعضْب والتشعيث والحذَذ والجَمَم. فهذه مصطلحات، وكثيرٌ غيرها، لا يمكن استيعابها وإدراكها إلاّ بالعودة إلى المعاجم، ولمّا كانت تكاد تخرج عن الاستعمال صار جريانها في علم العروض مربكا لا للدارس المعاصر فحسب بل للدارس القديم أيضا. وهو ما يُفهم مثلا من قول أحد الذي يجادلهم أبو الحسن العروضيّ: "إذا علمت البيت من أيّ وزن هو، لم أحفل بالأسماء، وما فيها من فائدة، والاشتغال بها من الفضل"[1].

وقد ردّ باحث معاصر، على صواب، مختلف هذه المصطلحات إلى عالم البداوة معتبرا، وهذا ما يحتاج إلى تدقيق في تقديرنا، أنّ علمي العروض والقافية لمّا كانا "يرتبطان أشدّ الارتباط بموسيقى وقع أقدام الإبل وإيقاع خفقان الريح في الخباء وصوت الأشطان بالبئر وأسس الخباء في وسط الصحراء، فقد أمست ألفاظها وأوصافها مادّة اشتقّوا منها مصطلحات العروض"[2]. فنحن إن كنّا نوافقه على أنّ كثيرا منها يعود إلى عالم البادية وأشيائها وعناصر الحياة فيها، فالخَزْم مثلا وهو زيادة في أوّل البيت مأخوذ من قولهم "خزمت البعير إذا جعلت في أنفه خزامة، فكأنّهم شبّهوا الزيادة أوّل البيت من الشعر بالخزامة التي تجعل في أنف البعير"[3]، فإنّ عددا آخر منها غير ذي

1 . أبو الحسن العروضي، **الجامع في العروض والقوافي**، ص 210.

2. محمد كشاش، **مضارب اللغة: من أين أتت المصطلحات في علم العروض**، مقال ضمن مجلّة الناقد، بيروت، العدد 77، نوفمبر 1994، ص 37.

3 . الحموي، **الدرّ النضيد**، ص 136.

صلة بهذا العالم لأنّه عامّ مطلق مثل النقص والحذف والإضمار وما شابه. ولا نقصد بذلك أنّ هذه الألفاظ لا يمكن أن تجري في الحديث عن أشياء البداوة، فهي جميعا بالتأكيد يمكن أن تكون من وسائل وصفها ما دامت اللغة تقطّع الواقع وتسعى إلى استيعابه، وهذا الواقع تلك صفته. ولكنّنا نقصد أنّها لم تشتقّ دائما على وجه المشابهة منها. فلا علاقة مثلا بين ضمور بطن الناقة وزحاف الإضمار الذي يكون في "متفاعلن" في الكامل، بل يبدو أنّ دلالتهما على النقيض. فإذا كان الضمور في الناقة مطلوبا حتّى تخفّ وتسرع فإنّ الإضمار في الكامل يساهم في الرفق في الأداء والتمهّل فيه لأنّه يعوّض المتحرّكين المتتاليين بمتحرّك فساكن، أي بمقطع طويل، وفضلا عن ذلك فإنّ بحر الكامل فيما يقول الأخفش "شعر تُوهِّم فيه الطول والثقل وعلى ذلك وضعوه"[1]. وحتّى مختلف الأسماء التي اشتقّت من عالم الصحراء فليس جميعها عائدا إلى موسيقى وقع أقدام الإبل وإيقاع خفقان الريح في الخباء وصوت الأشطان بالبئر، فأيّ مشابهة قائمة على الإيقاع والتناسب الصوتيّ بين الخرم، وهو حذف أوّل الوتد المجموع من أوّل البيت، وخرم الشفة والأذن والأنف[2]؟ فالأقرب أن يكون وجه الشبه قائما على النقص وتغيير الأصل تغييرا سيّئا.

إنّنا نقدّر أنّ كثيرا من مصطلحات علم العروض مثال جيّد على التوليد الدلاليّ، أي ذلك الإحداث في اللغة بتغيير المدلول والإبقاء على الدالّ. فجميعها ممّا كان العرب في عصر البداوة يستعملونها في حياتهم وصفا للأشياء وإحاطة بها عبر اللغة. وهي صارت تبدو غريبة لأنّ أشياء العربيّ في أواخر القرن الثاني هجريّا والعربيّ المعاصر لم تظلّ هي نفسها ولا كان الواقع باقيا على حاله، وحتّى ما بقي منه فإنّ عادات المعاملة تغيّرت فأقيمت بين المتكلّمين وأحوال الحياة صنوف أخرى من العلاقات. وهو ما أدّى إلى أنّ الكلمات صارت تحيل على الكلمات ولا تقطّع الواقع، أي أنّ المرجع، وهو الركن الثالث من أركان العلامة اللسانيّة، لم يعد قائما في الواقع بل صار قائما في اللغة نفسها على سبيل التخيّل والتصوّر واسترجاع السيرة الأولى. ولهذا بدت هذه المصطلحات من وحشيّ الكلام. على أنّ كلّ توليد دلاليّ في الواقع ينحو هذا النحو لأنّه يفرغ العلامة من مدلولها الأوّل ويشحنها بدلالة ثانية تكون جارية غالبا على سبيل المجاز دون قصد اعتبار الدلالة الأولى مثالا وأنموذجا في الصفة. وذلك كبعض المصطلحات المعاصرة كالقطار والقنبلة فلا يأتي على خلد أحدنا عند الاستعمال أنّ القطار هو "أن تقطر الإبل بعضها إلى بعض على نسق واحد" وأنّ القَنبَلة، بفتح القاف والباء، هي "طائفة من الناس ومن الخيل، قيل: هم ما بين الثلاثين إلى الأربعين"، وهي

---

1. الأخفش، **العروض**، ص 151.

2. ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة (خ.ر.م). وقد يخصّصون أحيانا فيجعلون انشقاق الشفة السفلى شترا، والشتر أيضا من مصطلحات العروض، مادّة (ش.ت.ر)، وخرم الأذن خَرْبًا، والخرب أيضا من مصطلحاته، مادّة (خ.ر.ب).

بضمّهما مِصْيدة تصاد بها صغار الطيور[1]. كما أنّه لا يخطر على بال مستعمل الحاسوب أنّ المكتب، وهو المعروض على شاشته، دالّ على مبنى وظيفيّ أو طاولة العمل. وعلى هذا النحو فإنّ مصطلحات العروض إذ تنزع هذا المنزع في الاشتقاق والتوليد لا تخشى غالبا الاشتراك في الدلالة لأنّها كادت تصير مقصورة على العلم، فتكون بمثابة العناوين على المبحث حتّى دون الدخول في تفاصيله. ونحسب أنّ الخليل لم يهتد إلى هذا التوليف بين دالّ قديم ومدلول جديد إلاّ بفعل اشتغاله بالجذور وتقليبها وبيان المستعمل منها والمهمل عند تأليفه لمعجم العين أو على الأقلّ عند تصميم بنائه والشروع فيه.

إنّ ما لاحظناه من وفرة المصطلحات مع ما فيها من غرابة أحيانا يفسّر عندنا بالنزعة إلى اختصار المبحث وحفظ ظواهره بالتسمية. وهو ما أفصح عنه أبو الحسن العروضيّ في مقدّمة الباب الذي خصّصه لألقاب العروض. فهو يذهب إلى أنّ وضع الأسماء في اللغة مردّه الاختصار فـ"تقف بالاسم القليل الحروف على معانٍ كثيرة"[2] سواء أكان ذلك في علم العروض أم كان في غيره. وقد ضرب مثلا في البدء مفردات معجميّة عامّة. منها "الحَبَرْتا" وهو القصير الظهر الطويل الرجلين[3] فقد دلّت هذه الكلمة في رأيه وهي خمسة أحرف على كلام زاد على عشرين حرفا ونابت عنه وقامت مقامه. ثمّ قدّم أمثلة من علم العروض نفسه. فالعَقْصُ، وهو علّة مزدوجة من فروع الخرْم تجري مجرى الزحاف، يغني ذكره عن الإطالة بتقصّي ما يقع في الجزء[4] "مفاعلتن" من تغيير، لأنّ المتكلّم فيما ينبّه أبو الحسن العروضيّ يحتاج أن يقول عوضا عن الاكتفاء بعبارة الجزء الأعقص "إنّ هذا الجزء كان أصله مفاعلَتُن فسُكّن خامسه وهو اللام ونُقل إلى مفاعيلن ثم حذف سابعه وهو النون فصار مفاعيلُ ثم حذفت الميم فصار فاعيلُ فنُقل إلى مفعول، فلمّا قلتَ أعقص استغنيتَ بهذه الكلمة الواحدة عن هذه الإطالة"[5]. ويعني ذلك فيما يعنيه أنّ إجراء الأسماء في الخطاب باعتبارها مختصرات لتعريفات وتفصيلات إنّما هو فعل واعٍ وليس محض اتّفاق أو نهجا غير مؤصّل. ومع ذلك فإنّ هذه الوفرة في المصطلحات تعود في تقديرنا إلى الإطار التاريخيّ للّحظة التي نشأ فيها علم العروض، وهي لحظة تمفصل بين عالمين: المشافهة والكتابة. فلا ريب أنّ مفاهيم

1 . ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة (ق.ط.ر) ومادّة (ق.ن.ب.ل).

2 . أبو الحسن العروضي، **الجامع في العروض والقوافي**، ص 209.

3. **نفسه**. وقد عدنا إلى جميع المعاجم العربيّة فلم نجد لهذه الكلمة أثرا. ووجدنا في المقابل كلمة "الحبرْكَى" وهي تعني "القصير الرجلين الطويل الظهر". **لسان العرب**، مادّة (ح.ب.ر.ك). فيحُتمل أنّها حينذاك كلمة مقابلة للحبرْتا ما دام مرجع الطول والقصر في الكلمتين مختلفين، كما يحتمل أن يكون الأمر عائدا إلى سهو من المحقّقيْن قادهما إلى تغيير ترتيب كلمات الشرح لأنّها كما ذكرنا لفظة غير موجودة في المعاجم.

4 . نستعمل مصطلح الجزء بدل المصطلح الدارج حديثا ""تفعيلة". وسيأتي بيان ذلك في الباب الثاني.

5 . **نفسه**، ص 209.

الكتابة ومقتضياتها حاضرة في علم العروض بدليل الوعي بأنّ المألوف منها قاصر عن تأدية الغرض ولذلك استُحدثت طريقة في التصوير الخطيّ أخرى هي المسمّاة كتابة عروضيّة، وبدليل استحداث رموز مخصوصة تعبّر عن الوحدات الصوتيّة الصغرى كما سيأتي، ولكنّ العلم بقي مع ذلك مشدودا إلى بعض تقاليد المشافهة في الإحاطة بالمواضيع، وهي هنا إغراق المبحث بالأسماء لأنّها الأداة الوحيدة التي تجمل المبسوط من المسائل في عناوين وتردّ شتات المعطيات المعقّدة ومختلف المفاهيم الإجرائيّة إلى كلمات مفردات تختزلها. وإن تكن التسمية فعل إجمال واختصار فإنّها أيضا أداة مساعدة للحفظ والمذاكرة، وهي غاية الغايات في ثقافة لم تخلُص تماما من تقاليدها الأولى. وهو ما يفسّر المختصرات إثر المختصرات ونظم العلم في أراجيز ومقصورات على نحو ما فعله مثلا ابن عبد ربّه والخزرجي (ت 549 هـ) وابن حاجب (ت 646 هـ)، فقد وضع الأوّل أرجوزة طويلة تجمل مختلف مسائل العروض لغاية معلنة هي الحفظ والمذاكرة، ووضع الثاني قصيدة مقصورة على البسيط سمّاها الرامزة لقيامها على أسلوب الترميز في بيان مسائل العروض على نحو ما يتمّ في الأحاجي والمعمّيات وإن كانت أدنى منها تعقيدا، ونظم الثالث قصيدة لاميّة على البسيط سمّاها "المقصد الجليل في علم الخليل". وهاتان المنظومتان الأخيرتان حظيتا لدى المتأخّرين بشروح فتوسّعوا في المباحث وأعادوا بسط المجمل.

2.2. الشاهد العروضي:

لقد أشرنا أعلاه إلى أنّ المدوّنة العروضيّة كثيرا ما تُنعت بأنّها "مستثقلة" ينتظر دارسها بشغف لحظة الانتهاء منها. وهكذا بدت، مثلا، لإبراهيم أنيس فهي ذات "صورة بغيضة" لا تلتئم "مع فنّ الشعر وجمال الشعر وحبّ النفوس للشعر"[1]. وأمّا عزّ الدين التنّوخي فقد عدّد "العلل الجمّة" التي بدت له تعوق عن الفهم وتنفّر كلّ طالب، ومنها في ما يعني سياقنا ما راق له أن يطلق عليه "سوء اختيار الأشعار المتّخذة للتمرّس والتدريب ممّا لا رنّة له موسيقيّة ولا معاني سامية مبتكرة، ليفيد الطالب من تقطيعها واستظهارها علما وأدبا"[2]. وعلى سبيله جرى الذين يختصرون العروض ويوضّحونه ويبسّطونه ويأتون فيه بما تيسّر وأمتع. وهو مسلك لا اعتراض عليه إن كانت غايته تعليميّة وأعلنها أصحابها دون مواربة. أمّا إذا كانت الغاية علميّة فلا محيد عن مدارسة الخطاب العروضيّ القديم وتبيّن خصائصه واستجلاء ما فيه من نظام، تماما مثلما أنّ كرّاسا صغيرا في قواعد الإعراب أو في وجوه البلاغة لا يمكن أن يغني البتّة عن تراثٍ

---

1. إبراهيم أنيس، **موسيقى الشعر**، ص 61.

2. عزّ الدين التنوخي، **إحياء العروض**، المطبعة الهاشميّة، دمشق، 1946، ص 12. والأسباب الأخرى التي ذكرها عضو المجمع العلمي العربي بدمشق هي: مبحث الزحافات والعلل، وكثرة المصطلحات، والتعليلات العروضيّة الخاصّة بالأوزان وأجزائها، والدوائر العروضيّة، والمنهج غير السليم في تقديم المحتوى العروضيّ. صص 11-12.

لغويّ كامل. ولهذا بدا لنا ضروريّا في هذا الموضع أن نتدبّر خصائص هذا الخطاب من جهة شواهده فهي قوام الدرس وعليها تأسّس المنوال.

لقد لاحظنا سابقا أنّ المدوّنة العروضيّة القديمة تتوزّع في الغالب إلى قسمين: قسم الفَرْشِ وقسم المثال، وهما المصطلحان اللذان استعملهما ابن عبد ربه في "العقد الفريد" موحيا بنسبتهما إلى الخليل، ورجّحنا أنّ الخليل نفسه قسّم كتابه على هذا النحو مستخدما هذين المصطلحين. فأمّا الأوّل فقد ذكرنا مسائله وتعرّضنا إلى أهمّ ما يثيره من قضايا متّصلة بحدّ الشعر وبطريقة أخذه فضلا عن المفاهيم الأخرى التي سنتوسّع في بيانها عندما نحلّل نظرية الوزن عند العرب كما بسطها علم العروض. وأمّا قسم المثال فيتوزّع بدوره إلى مستويين متداخلين:

أوّلهما يخصّ العلل التي تلحق الأعاريض والأضرب فتجد المصنّفين يتحدّثون مثلا عن الطويل أنّ له عروضا واحدة وثلاثة أضرب زاد عليها الأخفش واحدا لم يسايره عليه الكثيرون، وأنّ للبسيط ثلاثة أعاريض وستّة أضرب، مقدّمين في الأثناء مثالا على كلّ شكل.

وثانيهما يخصّ الزحافات التي تطرأ على الأجزاء فيعدّدونها ويذكرون لها أسماءها مع مثال على كلّ واحد منها. غير أنّ اللافت في الأمثلة التي يأتون بها أنّها تكاد تكون واحدة بينها جميعا، وليكن الضرب الثاني من بحر الطويل مثالا عليها، فهو دائما بيت طرفة:

ستُبْدي لكَ الأيّامُ مَا كُنْتَ جَاهِلاً وَيَأْتِيكَ بِالأَخْبَارِ مَنْ لَمْ تُزَوِّدِ

فقد أورده، مثالا على هذا الضرب، ابن السرّاج (ت 316 هـ)[1] وابن عبد ربّه[2] وأبو الحسن العروضي[3] والصاحب بن عباد[4] وابن جنّي[5] والتبريزي[6] وابن القطاع[7] والزمخشري[8] ونشوان الحميري (ت 573 هـ)[9] والمحلّي[10] والزنجاني[11] وابن واصل

---

1. أبو بكر بن السرّاج، **كتاب العروض**، تحقيق طارق مختار المليجي، ضمن مجلّة جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلاميّة، السعوديّة، العدد 13، 1430 هـ (= 2009 م)، ص 297.
2. ابن عبد ربّه، **العقد الفريد**، 6/254.
3. أبو الحسن العروضي، **الجامع في العروض والقوافي**، ص 97.
4. ابن عبّاد، **الإقناع في العروض وتخريج القوافي**، ص 69.
5. ابن جني، **كتاب العروض**، ص 44.
6. التبريزي، **الكافي في العروض والقوافي**، ص 23.
7. ابن القطّاع، **البارع في علم العروض**، ص 91.
8. الزمخشري، **القسطاس في علم العروض**، ص 71.
9. نشوان الحميري، **الحور العين عن كتب العلم الشرائف دون النساء العفائف**، تحقيق كمال مصطفى، دار آزال، بيروت، المكتبة اليمنيّة، صنعاء، ط2/ 1985، ص 105.
10. المحلّي، **شفاء الغليل في علم الخليل**، ص 216.
11. عبد الوهاب الزنجاني، **معيار النظار في علوم الأشعار**، 1/ 21.

الحموي[1] ولم يخلّ به سوى أبي إسحاق الزجّاج الذي لم يجعل التمثيل دأبه في الكتاب، وإسماعيل الجوهري الذي أتى بأمثلة مختلفة، ولا غرابة منه ما دام الرجل قد خرج عن المنوال الخليليّ في كثير من فصول كتابه واستدرك في الوضع فخالف في التمثيل[2]. وأقصى ما يأتي به العروضيّون بعد كلّ مثال هو تقطيع القول بحسب الوزن. وحتّى الظواهر العروضيّة الأخرى التي قد يتضمّنها حشو البيت، كأن يلحق جزأَهُ الأوّلَ أو الثاني في أحد المصراعين زحافٌ سواء أكان دارجا أم نادرا، فإنّهم لا يتوقّفون عنده مكتفين بتحديد الموضع الذي يطابق فيه الشاهدُ النوعَ من العروض أو الضرب. وهو ما يعني أيضا أنّ المدوّنة العروضيّة لا تشتمل على قصائد أو قطع بل على أبيات مفردات لأنّ البيت الواحد في الشعر العربيّ مُغنٍ عن ذكر كامل أبيات القصيدة ما دامت كلّها تجري على نسق واحد في موضع العروض والضرب. ويكاد الأمر نفسه يجري على باقي الأمثلة إلاّ ما ندر. ولولا الخشية من ملء العمل بها على غير فائدة جليّة لكنّا وضعنا كلّ الشواهد الشعريّة التي أتى بها العروضيّون. ولكنّ المثال الواحد قد يكفي عن الإطناب في مثل هذا السياق[3].

وقد يحقّ لدارس العروض أن يسأل هل ضاقت الأمثلة بالمصنّفين حتّى ليرى اللاحقَ يقفو أبدا أثر السابق لا يخالفه؟ ألا يكون من الأفضل، إذا جارينا هذا النظر، أن تتجدّد الأمثلة وتتنوّع حتّى ترغّب في العلم وتنشط إليه النفوس؟

تقتضي الإجابة في رأينا شكلين من النظر، عامّا وخاصّا.

فأمّا العامّ فهو أنّ علم العروض لا يختلف في إجرائه الأمثلة عن مجراها في تصانيف النحو والصرف والبلاغة. فجميعها تُردّد، إذ تدرس الظاهرة الواحدة، شواهد بعينها سواء أكانت آيات قرآنيّة أم أبياتا من الشعر أم كلمات سائرة أم أقوالا مصنوعة. ولسنا بحاجة في ما نظنّ إلى أن نضع جداول مطوّلة تستقصي الظاهرة، فيكاد لا يغفل عنها أيّ دارس للتراث اللغويّ والأدبيّ عامّة. ونذكر من باب التمثيل فحسب أنّ القدماء، متى تحدّثوا عن إحدى علاقات المجاز المرسل وهي المحلّية، أتوا بـ"واسْأَلِ القَرْيَةَ"[4]، وإذا ضربوا على الاستعارة المكنيّة مثالا أتوا بـ"اشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا"[5] و"أرى رؤوسا قد أينعت" بحسب ما يقصدون من استقصاء وتفريع. وكذلك كان زيد أبدا

1. ابن واصل الحموي، **الدرّ النضيد في شرح القصيد**، ص 187.

2 . انظر تفصيلا لمستدرك الجوهري على الخليل في كتاب: محمد العلمي، **العروض والقافية**، فصل "مستدرك الجوهري في العروض"، صص 237-254.

3 . نهض سليمان أحمد أبو ستّة بهذه المهمّة كما ذكرنا في هامش سابق فجمّع شواهد الخليل اعتمادا على كتاب العقد الفريد لابن عبد ربّه ورتّبها بحسب البحور وزحافاتها وعللها. انظر: **شواهد الخليل في كتاب العروض وما لكلّ منها ممّا جاء في العقد الفريد لابن عبد ربّه**، مرجع سابق، صص 244-308.

4 . سورة يوسف 12، الآية 82.

5 . سورة مريم 19، الآية 4.

ضاربا وكان عمرو مضروبا. فلا يستبدل الضرب بغيره من الأفعال الممكنة، وهي لا تحدّ، ولا يستبدل زيد ولا عمرو بغيرهما من أسماء الأعلام وهي فوق الحساب. وأمّا الشواهد النحويّة غير المصنوعة فهي تكاد تكون ثابتة من كتاب سيبويه إلى آخر كتاب نحويّ وضعه القدماء. ولهذا فسؤال الشاهد العروضيّ هو من جنس سؤال الشاهد البلاغيّ واللغويّ عامّة. وفيما يخصّ سياقنا فإنّنا نودّ التنبيه إلى أنّ هذه العلوم قد سَوَّرت منذ البدء مدوّنتها المرجعيّة التي تعتمدها في استخراج قوانين لغتها وتصاريفها في التداول الأدبيّ. وهي تعود، على اختلاف في التفاصيل، إلى القرآن والشعر الجاهليّ وتمتدّ إلى القول الأدبيّ في عصر بني أميّة. على أنّ هذه العلوم لم تكتف بالسعي إلى ضبط مفردات تلك المدوّنة وجمع أشعارها، بل جاهدت النظر كي تستخرج ما فيها من إمكانات وموجودات بالقوّة. وهذه الممكنات لا تكون لها من قيمة إلاّ متى تجرّدت قدر المستطاع من أصحابها الذين جرت على ألسنتهم، لأنّ المطلوب ليس نحو نصوص بل نحو اللغة، ولا بلاغة أبيات بل بلاغة الأدب، ولا عروض قصائد بل عروض الشعر. وحتّى تلك التصانيف التي اعتنت بنصّ بعينه كالقرآن فإنّها انتهت إلى بحثٍ في معاني النحو عامّة وجردٍ لممكنات التصوير والبديع في اللغة، ولم يكن النصّ إلاّ مناسبةً لاستنطاق ما فيها وما يمكن أن يتولّد منها، بدليل أنّ تلك المعاني النحويّة والأساليب البيانيّة غادرت ذلك النصّ ففارقته وصارت عناوين للنظر في كلّ النصوص. وهو ما لاحظه الأستاذ حمّادي صمّود حين أشار إلى أنّ المعتنين بإعجاز القرآن أنفسهم "سهوا عن مشغلهم الأصليّ في الاستدلال لإعجاز القرآن وراحوا يبحثون في خصائص المخاطبات ومراتب الكلام بحسب ما يتّفق له من التفوّق في الصياغة والتأنّق في العبارة"[1]، وهو ما يتأكّد أيضا من ملاحظة الدارس أنّ هذه النصوص إذ تسعى إلى تأسيس خصوصيّة المفارق الذي لا يقدر الإنس والجنّ على أن يأتوا بمثله ولو اجتمعوا، إنّما تستنجد بالنصوص المألوفة والأبيات المعروفة فتكون مدخلها إليه وشواهدها عليه وأمثلةً على بديع ما فيه من النظم لا عبر مسلك الاختلاف عنه بل عبر مسلك المجانسة والمماثلة حتّى صار الدليل على إعجاز القرآن هو إعجاز الشعر ومعجزة اللغة، أي ما فيهما من قدرة على البيان والجريان على غير مثال من ناحية وطاقة على إنتاج تصاريف القول اللطيفة متى روعيت الأنظمة النحويّة والصرفيّة والصوتيّة واستثمرت استثمارا بديعا غير مألوف من ناحية ثانية.

فنحن إذن أمام آفاق انتظار مختلفة. للقدماء مسلكهم في التصنيف الذي لازموه وعقدوا عليه غاياتهم، وللمعاصرين آفاق أخرى تعود إلى تصوّر مختلف في التعامل مع النصوص. ومتى تنافرت الآفاق خاب التوقّع. ولهذا فليس إشكال الشواهد في أن أتى

---

1 . حمّادي صمود، **من تجلّيات الخطاب البلاغي**، دار قرطاج للنشر والتوزيع، ط1/ 1999، ص 38.

بها القدماء على ذلك النحو ولكنّه إشكال المعاصرين إذ أرادوا منها أن تستجيب لحاجات لم تكن مطروحة أصلا من قبل.

وأمّا النظر الخاصّ فيتعلّق بالشاهد العروضيّ نفسه. وقد قام سليمان أبو ستّة بإعادة تحقيق شواهد الخليل في العروض استنادا إلى نسخة جديدة لكتاب "العقد الفريد" لابن عبد ربّه. ولمّا كان عمله توافر على العزو المطلوب إلى أصحابها متى أمكن، فقد رأينا أن نتتبّع الشعراء الذين كانوا أصحاب مدوّنة الشاهد العروضيّ وأن نعود إلى مختلف المصادر من أجل تحديد انتمائهم إلى أيّ عصرٍ هم ينتمون؟ أقبل الإسلام أم بعده؟ وفي حال كانوا من شعراء العهد الأمويّ، بحثنا عن تاريخ وفاتهم حتّى تتشكّل لدينا رؤية واضحة عن هذه المدوّنة وأصحابها.

وقد قادنا الاستقصاء والإحصاء إلى ما يلي: (ج4)

شعراء مدوّنة الشاهد العروضيّ

ع/ر	الشاعر[1]	عدد أبياته الشواهد	ملاحظات
1	الأسود بن يعفر	2	جاهليّ
2	الأعشى	1	جاهليّ
3	امرؤ القيس	4	جاهليّ
4	أمية بن أبي الصلت	1	جاهليّ
5	بشر بن أبي خازم	1	جاهليّ
6	الحارث بن حلزة	1	جاهليّ
7	دريد بن الصمة	1	جاهليّ
8	زهير بن أبي سلمى	2	جاهليّ
9	طرفة	3	جاهليّ
10	عبد الله بن الزبعرَى	1	جاهليّ
11	عبد المسيح الغساني	1	جاهليّ
12	عبيد بن الأبرص	2	جاهليّ
13	عدي بن الرعلاء	1	جاهليّ
14	عدي بن زيد العبادي	2	جاهليّ
15	عنترة بن شداد	2	جاهليّ

1. لقد جعلنا شعراء المدوّنة أقساما ثلاثة: أوّلها الحقبة العامّة التي قبل الإسلام، ورتّبنا شعراءها في غياب معطيات تاريخيّة دقيقة لهم جميعا ترتيبا ألفبائيّا، وثانيها يشمل ما يُصطلح عليه عادة بالمخضرمين أي الذي أدركوا الإسلام وولدوا قبله، ورتّبناهم بدورهم ترتيبا ألفبائيّا مستثنين من الاعتبار ما تصدّر به الكنية من "أب" و"أمّ"، وألحقنا بنهاية هذا القسم راجزا جعلناه واسطة عقد بينه وبين ما يليه وهو أبو ميمون النضر بن سلمة العجلي، ولم نهتد إلى تاريخ وفاته في كلّ المصادر التي اطّلعنا عليها، بما فيها معاجم الأعلام. وأمّا القسم الثالث فيضمّ شعراء عائدين إلى العصر الأمويّ إلاّ شاعرا واحدا هو الأخير في القائمة، وقد رتّبناهم بحسب تاريخ وفياتهم استنادا إلى عدد من المصادر العربيّة القديمة وبعض المراجع الحديثة كالأعلام للزركلي.

16	مالك بن عجلان	1	جاهليّ
17	المرقّش الأكبر	1	جاهليّ
18	المهلل بن ربيعة	1	جاهليّ
19	يزيد بن الخذاق الشني	1	جاهليّ
20	أمية بن أبي عائذ الهذلي	2	مخضرم
21	الحطيئة	5	مخضرم
22	زيد الخيل	1	مخضرم
23	أم سعد بن معاذ	1	مخضرمة
24	سويد بن أبي كاهل	1	مخضرم
25	سيرين جارية حسان بن ثابت	1	مخضرمة
26	عمرو بن معد يكرب	1	مخضرم
27	أبو قيس بن الأسلت الأنصاري	1	مخضرم
28	كعب بن مالك الأنصاري	1	مخضرم
29	هند بنت عتبة	2	مخضرمة
30	أبو ميمون النضر بن سلمة العجلي	1	أمويّ
31	يزيد بن معاوية	1	ت 64 هـ
32	أبو الأسود الدؤلي	1	ت 69 هـ
33	العجاج	4	ت 90 هـ
34	الأخطل	2	ت 92 هـ
35	الكميت	1	ت 126 هـ
36	الوليد بن يزيد	1	ت 126 هـ
37	يزيد بن ضبة	1	ت 130 هـ
38	أبو النجم العجلي	1	ت 130 هـ
39	رؤبة بن العجاج	1	ت 145 هـ
40	مطيع بن إياس	1	ت 169 هـ
41	دون عزو أو لا يعرف قائله	126	
	المجموع	186	

تقودنا قراءة هذا الجدول الجامع إلى الملاحظات الآتية:

تسع المدوّنة عددا كبيرا من الشعراء بلغ أربعين شاعرا يُنسب إليهم ستّون بيتا، غير أنّ العدد الأبلغ هو لأبيات لا يعلم أصحابها أو هم شعراء مجهولون. وبحساب النسب فإنّ نصيب الأبيات الأولى يبلغ 32.26 % بينما يبلغ نصيب الأبيات المجهولة 67.74%، أي فوق ضعفها بقليل. ويدلّ هذا أوّلا أنّها غير مقصورة على مشاهير الشعراء. فقد وجدنا أكثر الأسماء ورودا في هذه المدوّنة الحطيئة بمقدار خمسة أبيات ثم امرأ القيس بأربعة أبيات شأنه في ذلك شأن العجّاج، ثمّ طرفة بثلاثة أبيات ثمّ ثمانية من الشعراء بقدر بيتين. وأمّا الغالب فبيت لكلّ شاعر. وإذا ما أضفنا إلى ذلك أنّ أكثر من ثلثي مدوّنة الشاهد لا يُعلم أصحابها وليسوا ممّن عُرفت عنهم صناعة الشعر،

وإلاّ لحفظت الروايات أسماءهم واستقصى الشرّاح أخبارهم، فإنّ عمل الخليل يكون حينئذ غير معقود على ما تخيّرته الذائقة العربيّة في عصره أجمل الأشعار وأخلدها. فهو إن أتى بأبيات لبعض شعراء المعلّقات فإنّه لم يورد أيّ بيت شاهد للبيد بن ربيعة أو عمرو بن كلثوم، ولا أيضا لعمر بن أبي ربيعة ولا لأهمّ شاعرين في العصر الأمويّ وهما الفرزدق وجرير. وفي المقابل فإن من شواهده ما نسب إلى هند بنت عتبة حينما كانت تحرّض معشرها على القتال في معركة أحد[1] وإلى أمّ تبكي ابنها، وهي أمّ سعد[2]، وكلتاهما لم تعرفا بالشعر وإن جرى على لسانهما شيء منه، فضلا عن أنّ الأخفش لا يعدّ مثل هذا الكلام شعرا[3]. ويؤكّد هذا ما سلف أن بيّنّاه من أنّ غرض الخليل هو حصر الأوزان التي قالت عليها العرب أشعارها واستقام على أفواهها ميزانها بصرف النظر عن القيمة الجماليّة العائدة إلى تصوير بديع فيها أو تخييل رائق أو حلولها عندهم محلّ الدرر الفاخرة والأمثال السائرة. وكان يمكنه لو شاء أن يكتفي بعدد محدود من الشعراء تكون دواوينهم مثالا على كثير من بحور الشعر وعدد من أشكال أعاريضها وضروبها، وأن يلجأ متى عزّ الشاهد إلى "شعراء" آخرين. ولكنّ النزعة إلى الاستقصاء لديه يعضدها قصد التنويع أيضا. وهو ما يقودنا إلى الملاحظة الثانية.

- إنّ الدلالة الثانية التي نستصفيها من هذه المدوّنة الموسّعة هي أنّ الخليل لم يتقيّد بفترة زمنيّة معيّنة بل جعل مجال الاستقراء ممتدّا في الزمان من أقدم ما يمكن أن يصل إليه السماع إلى العصر الذي عاش فيه. ومع ذلك فيبدو حضور مطيع بن إياس في مدوّنة الشاهد غريبا لبعد زمن وفاته عن أوّل سابقيه وهو رؤبة بنحو ربع قرن. وشاهده في المخطوط الذي حقّقة أبو ستّة هو بيت من مخلّع البسيط. وهو غير موجود في النسخة المحقّقة للعقد الفريد التي نعتمدها. وفضلا عن ذلك فإنّ هيئة مخلّع البسيط المعهودة عند المعاصرين وهي "مستفعلن فاعلن فعولن" في الصدر ومثلها في العجز، لم ترد في أيّ كتاب من كتب العروضيّين المتقدّمين الذين رجعنا إليهم. فهم بين ألاّ يأتوا أصلا بمصطلح المخلّع أو التخليع مثل ابن الزجّاج وابن جنّي، وبين أن يشيروا إلى التخليع دون ربطه بتلك الصيغة على وجه الخصوص لأنّه عندهم لا يكون إلاّ في مجزوء البسيط حين تكون عروضه مقطوعة (مستفعلن ← مفعولن) وضربه كذلك[4]، أو أن يربطوا المصطلح بخبن هذا الفرع "مفعولن" وهو زحاف غير لازم يقوم على تقصير المقطع الأوّل فيصير "فعولن"[5]. وذلك دليل في رأينا على تأخّر استقرار هذا

---

1 . وذلك قولها: [من منهوك المنسرح] صَبْرًا بني عبدِ الدارْ

2 . هي أمّ سعد بن معاذ حين تقول: [من منهوك المنسرح]: ويلُ امِّ سَعْدٍ سعْدَا

3 . الدماميني، **العيون الغامزة**، ص 201.

4. انظر مثلا: ابن السرّاج، **العروض**، ص 311؛ أبو الحسن العروضي، **الجامع في العروض والقوافي**، ص 113؛ الزمخشري، **القسطاس**، ص 79؛ ابن القطّاع، **البارع**، ص 114.

5 . التبريزي، **الكافي في العروض والقوافي**، ص 47.

الشكل من مجزوء البسيط. وهو ما نبّه إليه الدماميني بعد أن أورد مثال مطيع بن إياس نفسه، وهو:

أَصْبَحْتُ وَالشَّيْبُ قَدْ عَلَانِي   يَدْعُو حَثِيثًا إِلَى الخِضَابِ

فقد اعتبر أنّ وزن كلٍّ من العروض والضرب هو "مفعولن"، مضيفا: "وهذا هو المسمّى عندهم بالمخلّع. والمولّدون التزموا الخبن في هذه العروض وضربها لحسن ذوقه، وهو من التزام ما لا يلزم"[1]. فالهيئة المألوفة الآن له على وجه لزوم ما لا يلزم والموجودة في البيت الشاهد إذن هي متأخّرة نسبيّا. وهو ما قد يرجّح أنّ بيت ابن إياس من الإضافات المتأخّرة المسندة إلى شواهد الخليل[2].

- ترجع هذه المدوّنة إذن إلى ما يسمّيه القدماء أشعار الأوّلين، أي إلى الشعر الجاهليّ أوّلا وأشعار العرب إلى عصر بني أميّة ثانيا، وهي الحقبة التي اتُّفق على تسميتها بعصر الاحتجاج. وهذا الشرط نفسه هو الذي قام عليه جمع المادّة اللغويّة التي شكّلت كتاب العين وغيره من المعاجم اللاحقة وهو أيضا القيد الذي سوّر مدوّنة الكلام المعوّل عليها في استخراج قوانين اللغة ووجوه العدول الظاهر عنها أحيانا وكان وجودها في مدوّنة الأشعار العائدة إلى ذلك العصر مسوّغا للبحث لها عن تخريج. فعلم العروض بهذا الاعتبار متّسق في مبادئه ومدوّنته مع ما جرى عليه الأمر في علوم اللغة. غير أنّ الدارس قد يذهب إلى أنّ العروض غير النحو أو المعجم، ما دام موضوعه ما أحلّه العرب منزلة أرقى الكلام، بينما النحو ينظر في التراكيب أيّا يكن شأنها من البلاغة، والمعجمُ يجمع مختلف الألفاظ.

ولهذا قد يفترض الدارس أنّ الأنسب أن يكون معيار الجمع مختلفا. والواقع أنّ هذا الشرط الزمنيّ موصول بمبدأ آخر هو الفصاحة. وهي صفة تميّز ما اعتبر عربيّا ثابت النسبة قحّا. وهذه الفصاحة التي كادت تغيب دلالتها الأولى في دلائل الإعجاز للجرجاني فصارت معقودة على التركيب لا على اللفظ[3] - لأنّ السياق اقتضى أن تكون المزيّة قائمة في نظمه وتركيبه ومعاني نحوه غير سابقة على النصّ، إذ دون ذلك تكون للّغة من حيث هي رصيد قبليّ في الذهن فضلٌ على بيانه- إنّما كانت شرطا أوّل للجمع بمقتضاها يدخل القول أو اللفظ في مدوّنة الاحتجاج أو يخرج منها.

---

1. الدماميني، **العيون الغامزة**، ص 159.

2. يميّز حازم القرطاجنّي بين صورتين لهذا المخلّع، أولاهما حين تكون العروض والضرب على وزن "مفعولن"، نحو مطوّلة عبيد بن الأبرص، والثانية هي هذه الهيئة المحدثة. وهو يراه وزنا قائما بنفسه لا صلة له بالبسيط وزنه "مستفعلاتن مستفعلاتن" ويلتزم فيه الشعراء حذف السين الثانية. انظر: **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3/ 1986، ص 238.

3. انظر مثلا فصل "الرد على من يقول: الفصاحة للّفظ وتلاؤم الحروف" في: عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، تحقيق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5/2004، صص 57-65.

وإنّ مدوّنة الشاهد العروضيّ استندت بدورها إلى هذا المعيار وهو فصاحة القول وثبات نسبته إلى ما جرى على ألسنة العرب من أشعار. وينتج عن ذلك أنّ سؤال القيمة الشعريّة للأبيات الشواهد غير ذي معنى، لأنّ المطلوب ليس التوقّف عند كلّ بيت بتحرّي مواطن الجمال أو الوقع فيه وإنّما الوقوف على شكل من أشكال الوزن. وتلك هي الغاية الأولى من علم العروض. إنّها بيان مختلف التوليفات الممكنة في الوزن. فإذا تنوّعت الشواهد على الظاهرة الواحدة وتعدّدت من مصنّف إلى آخر، وإذا اختير منها ما كان تخصيصا رائقا في لغته وتركيبه أو صوره وبديعه، صار انتباه السامع أو القارئ إلى ما اشتمل عليه البيت من تلك الخصائص وصار باحثا أبدا عن شاهد جديد للظاهرة يتملّاه ويحرص عليها. والحال أن تكرار البيت بذاته ومعاودته للمذاكرة، وإن يكن جميلا أو يقع من النفس موقعا لتعبيره عن مقتضى حالٍ ما، يفقد بمرور الوقت ما سمّاه حازم في عبارة رائقة "إيقاع الدُّلْسة للنفس في الكلام"[1]. ويكاد يكون هذا هو المطلوب في علم العروض. إنّه الاعتناء بمطلق الشكل، لأنّه ليس إلاّ دراسة للأشكال، شأن كلّ علوم العروض في مختلف الألسنة قديما وحديثا.

3.2. التقطيع العروضيّ:

لهذه النقطة صلة بالتي قبلها، أي الشاهد العروضيّ. وهي إن كانت أقلّ خطرا من النقطتين السابقتين لقيامها على تفاصيل يكاد لا يجهلها أحد وصارت من بديهيّات علم العروض، فإنّنا نأتي بها لننظر من خلالها إلى طريقة بناء المادّة العروضيّة ونتبيّن مدى ما يمكن الاستفادة منها دون الدخول في دقائق النظريّة الوزنيّة التي ينعقد عليها البابان الثاني والثالث.

يلاحظ الدارس متى استعرض طريقة عمل العروضيّين في قسم المثال بعد أن كانوا قد بسطوا أصول النظريّة ومفاهيمها، أنّها تكاد تقتصر، كما يذكر الزمخشري، على "سَوْق أبيات الشواهد، ليُعرف بها الجائز في بناء كلّ بحر من غير الجائز، ولتستبين مواقع الفروع المذكورة من الأصول"[2]. وهذه الشواهد ترد دائما مغسولة إلاّ من أمرين:

أمر أوّل يسبقها وهو بمثابة العنوان لكلّ شاهد يكون فيه تخصيص صفة البيت وزنيّا والغرض الذي من أجله قدّم المثال، كقولهم في شاهد البيت الأوّل لبحر المديد: "عروضه الأولى مجزوءة ولها ضرب واحد مثلها وهو فاعلاتن"[3]؛ وأمر ثان يأتي مباشرة بعد البيت وهو التقطيع العروضيّ. وقد خصّص أغلب العروضيّين بابا له يشرحون مبادئه ويفصّلون نهجه الأمثل. ونحن نكتفي، خشية التفصيل غير المفيد، بذكر المبدأ العامّ الذي يسيرون عليه، وقد أجمله الزمخشري إجمالا دقيقا بالقول: "وكيفيّة تقطيع

---

1. حازم القرطاجنّي، **منهاج البلغاء**، ص 72.

2. الزمخشري، **القسطاس**، ص 60.

3. ابن جنّي، **العروض**، ض 48.

الأبيات أن تَتبّع اللفظ، وما يؤدّيه اللسان من أصداء الحروف، وتُنكّبَ عن اصطلاحات الخطّ جانبا. فلا يُلغى التنوين ولا الحرف المدغم ولا واو الإطلاق ولا ألفه ولا ياؤه لأنّها أشياء ثابتة في اللفظ. وتلغى ألفاتُ الوصل الواقعة في الدرَج وألفُ التثنية التي لاقاها ساكن بعدها، وغيرُ ذلك ممّا لا يلفظ به؛ وأن تنظر إلى نفوس الحركات مطلقة دون أحوالها"[1].

يقوم هذا المبدأ على وعي بأنّ "اصطلاحات الخطّ" العربيّ لا تمثّل الألفاظ كما ينبغي فتضيف من الخطوط ما لا يلفظ كالألف المكتوبة بعد الفعل الماضي مسندا إلى الجمع الغائب (كَتَبُوا) أو المضارع المنصوب أو المجزوم المسند إلى الجمع (لم يَكْتُبُوا، لن يَكْتُبُوا)، وكألفات الوصل الواقعة في الدرج، ويمكن أنّ نمثّل عليها بكلّ فعل أمر من فعل صحيح جاء في أثناء الكلام (وَاكْتُبْ، قَالَ اكْتُبْ)، وهي لا تدوّن في المقابل أصواتا لها صدى في السمع سواء أكانت حروفا مثل الحرف المضعّف ونون التنوين أم كانت حركات طويلة ناتجة عن الإطلاق مثل إشباع ضمير الغائب المفرد إذا سُبق بمتحرّك أي بمقطع قصير (كأنّهُ(و)/ كتابُهُ(و)/ كتابِهِ(ي)). وهذا الوعي بقصور الكتابة عن الإحاطة بمنطوق اللفظ هو الذي دعا العروضيّين إلى استحداث كتابة صوتيّة قد لا يأنس إليها الناظر ويراها تكلّفا وتشويها للكتابة العربيّة ولكنّها مع ذلك أدقّ في التمثيل وتدوين المنطوق منها.

وقد لاحظنا أثناء استقرائنا لهذه الكتابة الصوتيّة أنّ من العروضيّين من يثبتها إثر كلّ بيت شأن ابن السرّاج وأبي الحسن العروضيّ، ومنهم من يكتفي بالخطّ المألوف فيستغني عنها لأنّه سبق أن نبّه إلى طريقة التقطيع كما هو حال الزمخشري. والفئة الأولى بدورها بدت لنا تنقسم إلى قسمين. فمنهم من التزم بفكّ الحرف المشدّد وإضافة الأصوات الملفوظة وإسقاط ما يكتب ولا ينطق مقطّعا الكتابة بحسب الوزن واضعا مسافة بين أقسامها الحادثة بحيث يقابل كلّ كلمة وزنيّة جزءٌ من الوزن، ومنهم من زاد على ذلك فتحرّى كتابة صوتيّة تامّة تسجّل أحكام التعامل بين الأصوات فتسقط التنوين مثلا إذا وقع بين متماثلين أو متجانسين شأن ما هو معروف في تجويد القرآن، ونـضرب على ذلك مثلا بيت طرفة الآتي:

ستُبْدي لكَ الأيّامُ مَا كُنْتَ جَاهِلاً   وَيَأْتِيـكَ بِالأَخْبَـارِ مَـنْ لَـمْ تُـزَوِّدِ

فقد جاء تقطيعه في كتاب ابن جنّي كالآتي:

ســتُبْدي لكَلأيْيَـا مُمَـاكُنْ تَجَـاهِلَنْ   وَيَـأْتِي كَبِلأَخْبَـا رِمَلْلَـمْ تُـزَوْوِدِي

فعـولن مفـاعيلن فعـولن مفـاعلن   فعـولن مفـاعيلن فعـولن مفـاعلن

ســالم ســالم ســالم مقبــوض   ســالم ســالم ســالم مقبــوض[2]

---

1. الزمخشري، **القسطاس**، ص 53.

2 . ابن جنّي، **العروض**، ص 44.

والملاحظ فيه أنّ نون "منْ" في العجز أُبدلت لاما سعيا إلى التماثل مع اللام بعدها[1]. وقد اطّرد هذا النحو من الكتابة الصوتيّة في الكتاب حتّى إنّ المحقّق حسني عبد الجليل خصّص فصلا في مقدّمته ذكر فيه كلّ الأبيات التي راعت هذا النحو من النطق وتدوينِهِ وصنّفها أنواعا بحسب التغييرات التعامليّة الواقعة بين الأصوات منبّها إلى فرادة المخطوطة التي يعتمدها في التحقيق[2]، والأمر نفسه نجده في كتاب "الإقناع" للصاحب بن عبّاد[3].

غير أنّ هذا الإجراء لم نجده مطّردا عند العروضيّين بل إنّ التحقيق الآخر[4] لكتاب ابن جنّي لم يشتمل عليه. وهو ما يثير مسألة أصالة المخطوطات ومدى تدخّل النسّاخ بل المحقّقين أيضا، كما سنرى أدناه، في إخراج الكتب. على أنّ المهمّ في هذه النسخة هي أنّها تلفتنا إلى إحدى جهات قراءة الشعر، وهي المراعية لأحكام التعامل الصوتيّ.

فقد استقرّ في وجدان الكثيرين أنّ ذلك النحو من الأداء مخصوص بالقرآن وأنّه لا يجري على الكلام العربيّ بصفة مطلقة. والحال أنّ كلّ الوجوه التي أتى بها المقرئون وفصّلها علماء القراءات، عدا مقادير المدّ مثلا ممّا له صلة بالنغم، إنّما مردّها كتب النحاة واللغويّين. وحين نستعرض القسم الذي جعل له سيبويه عنوانا عامّا هو الإدغام[5] نجد شواهده متنوّعة منها آيات القرآن ومنها الشعر ومنها أقوال العرب، لا يجعل لقولٍ خصوصيّة في توليف الأصوات نطقا عن غيره. ومن الواضح أنّ النصّ المقدّس أجريت عليه المبادئ نفسها التي تجري على كلّ النصوص لأنّه قدّ من العربيّة ونطق به الناطقون كما ينبغي للعربيّة أن تنطق لا فرق بينه وبين الشعر مثلا. على أنّ هذه اللغة - لـمّا كانت لغة الأب لا لغة الأمّ[6] - بمعنى أنّها لغة أدبيّة تشكّلت من حاجة العرب ذوي اللهجات المختلفة إلى سَنَنٍ واحد في القول وصارت لاحقا لغةَ ما يُستعدُّ له استعدادا كالشعر والخطب وما إليهما، ولم تكن لغة ينشأ عليها العربيّ منذ الصغر فضلا عن أنّها لم تكن لغة التداول اليوميّ في الأسواق والمنازل وفي الخلوات[7] - صار

1 . انظر بخصوص إبدال النون الخفيفة لاما وإدغامها فيها: ابن الجزري، **النشر في القراءات العشر**، تحقيق علي محمد الضباع، دار الكتب العلميّة، بيروت، د.ت.، 2/ 23-26.

2 . ابن جنّي، **العروض**، مقدّمة المحقّق، صص 14-32.

3 . ابن عبّاد، **الإقناع في العروض**، تحقيق محمد حسن آل ياسين، المكتبة العلميّة، بغداد، ط1/ 1960، ص 6، 16.

4 . ابن جنّي، **كتاب العروض**، تحقيق أحمد فوزي الهيب، دار القلم للنشر والتوزيع، الكويت، ط2/ 1989.

5 . سيبويه، **الكتاب**، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3/ 1988، 4/ 437-485.

6 . نبّهنا إلى هذا التمييز اللطيف أستاذنا المنصف الوهايبي مشافهة.

7. لزويتلر Zwettler تفسير لافت في بيان السبب الذي دعا القرشيّين، أوّل ما استمعوا إلى القرآن، إلى اعتباره شعرا أو من سجع الكهّان. فقد ذهب إلى أنّ القرآن جاء بمستوى من اللغة غير محكيّ ولا يتداوله إلاّ الشعراء والكهّان. ولأنّ قريشا لم تكن قبيلة شعر ولم يعرف عنها خبرتها بأوزانه ونظام قوافيه، فقد طابقوا بين المستويين في التعبير وأعادوا

أداؤها الأوّل من بعدُ، وهو الذي أوضح معالمه النحاةُ، غير جارٍ تقريبا إلاّ في النصّ الذي يحرص المسلمون على أن ينطقوا به كما أُنزل، أي كما كان العرب ينطقون زمن الرسالة. ولأنّ أهمّ نصّ بقي العرب جيلا بعد جيل محافظين على هيئة أدائه في النطق هو القرآن، فقد التبس الأداءُ بالنصّ، وصار كأنّه مخصوص به، والحال أنّ ذلك من خصائص العربيّة في سيرتها الأولى. وسنلاحظ في مواضع شتّى من هذا البحث مظاهر التداخل المختلفة بين القرآن والشعر وخاصّة في الفصل الذي نخصّصه للإنشاد.

لا شيء إذن ينفي أن تكون قراءة الشعر قديما مراعية أحكام التعامل بين الأصوات. ولـمّا كانت الكتابة العروضيّة كتابة صوتيّة بالأساس فإنّ من العروضيّين من وضع تلك المبادئ في الاعتبار. وسواء أكانت الكتابة على هذه الشاكلة أو تلك فإنّها لدى العروضيّين إحدى وسيلتين للتقطيع العروضيّ. وأمّا الثانية فهي الترميز للمتحرّك والساكن وهما الوحدتان الصوتيّان الصغريان اللتان يعتمدهما العروضيّون، كما سنتبيّن ذلك في فصل موالٍ، برمزين مخصوصين يعدّان في الواقع انتباها مبكّرا جدّا إلى حاجة الدارس إلى تجزئة قصوى للكلام. وهما دائرة صغرى علامة للمتحرّك وألف صغيرة أو خطّ به بعض الميل للحرف الساكن أو الحركة الطويلة. وهذان الرمزان مستقرّان في كامل المدوّنة العروضيّة على اختلاف في العبارة عنهما. وإذا كان ابن عبد ربّه[1] وأبو الحسن العروضيّ[2] والحموي[3] يعبّرون عنهما على ذلك النحو، وهو ما سار على نهجه التبريزي في الدوائر العروضيّة التي رسمها[4]، فإنّ ابن جنّي يرسم المتحرّك ميما[5]، فيما يعبّر عنه الزمخشري بشبه الميم[6]، اختصارا فيما يبدو لكلمة متحرّك. وأمّا المحلّي فقدّر

القرآن، بسببٍ من الفصحى فيه وتجزئة الكلام إلى آيات وتقفيتها، إلى إلفه العامّ عندهم وهو الشعر أو سجع الكهّان. انظر:

Michael Zwettler, *The oral tradition of classical arabic poetry: Its Character and Implications*, Ohio State University Press: Columbus, 1978, pp. 159-161.

1 . قال في أرجوزته: فَمَا لَهَا مِنَ الخُطُوطِ البَائِنَهْ دَلَائِلُ عَلَى الحُرُوفِ السَّاكِنَهْ
وَالحَلَقَـــاتِ المُتَجَوِّفَـــاتِ عَلَامَـــــــةٌ لِلْمُتَحَرِّكَـــاتِ

ابن عبد ربّه، **العقد الفريد**، 6/ 247.

2 . "علامة الحرف الساكن فيها الألف وعلامة المتحرّك بعض دائرة". أبو الحسن العروضي، **الجامع في العروض والقوافي**، ص 240.

3 . "ونجعل علامة المتحرّك ه وعلامة الساكن ألف" [كذا]. ابن واصل الحموي، **الدر النضيد**، ص 101.

4 . الخطيب التبريزي، **الكافي**، ص 49، 71، 92، 127، 137.

5 . ابن جنّي، **العروض**، تحقيق أحمد الهيب، ص 81. ومن الغريب أنّ المحقّق يكتب الميم تسعة (بالخطّ الهنديّ)، فلم يعد إلى النصوص الشبيهة للتأكّد من طريقة رسم الرموز. وأمّا تحقيق حسني عبد الجليل فله شأن ثان سنذكره لاحقا.

6 . "وصورة المتحرّك شبه ميم وصورة الساكن شبه ألف". الزمخشري، **القسطاس**، ص 51.

أنّ رمز المتحرّك "صورة هاء"[1]، وانفرد نشوان الحميري في العبارة فجعل رمز المتحرّك صفرا[2]. وهم غالبا يجرون هذه العلامات الخطيّة عند رسم دوائر العروض ولا يضعونها إثر الكتابة الصوتيّة.

وأيّا تكن عبارة القدماء في الوصف فإنّ الهيئة في الرسم واضحة وهي دائرة صغرى للمتحرّك وخطّ عموديّ صغير للساكن. ورغم هذا الوضوح في المدوّنة العروضيّة فإنّ المعاصرين، قبل أن يستبدلوا زوج المتحرّك والساكن بمفهوم المقطع، قلبوا صور الترميز وأخلّوا بنهج القدماء فجعلوا الدائرة كناية عن الساكن، ربّما لكون الدائرة علامة السكون في الخطّ، والألف كناية عن المتحرّك. وإن كان الاصطلاح لا مشاحّة فيه، فإنّ الإشكال يحدث حين ندرج اتّفاقا جديدا مختلفا عن مواضعة القدماء عند تحقيق نصوصهم من باب التيسير والإيضاح فيما يظنّ بعض المحقّقين، فيلبّسون النصوص ويجعلون لها صورة على غير حقيقتها، غافلين عن أنّ أيّة إضافة وإن تكن عن حسن نيّة إنّما هي تغيير لا يجدر القيام به. وذلك شأن حسني عبد الجليل في تحقيقه لكتاب ابن جنّي، فقد أضاف من عنده في المتن "العلامات التي تمثّل الحركات والسكنات للشواهد بعامّة"[3] وجعلها على خلاف ما درج القدماء ظنّا منه أنّ ذلك ديدنهم، وهو الأمر نفسه الذي انتهجه محقّق "البارع"[4] لابن القطّاع وكذلك كان الشأن مع أحد تحقيقيْ "الإقناع"، فهو يذكر من جهة أنّ ابن عبّاد "لم يسجّل الحركات والسكنات"[5] ثم يأتي بها على النحو الذي قدّر خطأ أنّه الترميز الصحيح. وتلك مشكلة تعبّر في تقديرنا عن كثير من سوء الفهم لمدوّنة العروض القديم. وسنلاحظ في فصول قادمة أنّ كثيرا من المصطلحات الدارجة في العصر الحديث لا حضور لها قديما.

لقد توقّفنا في هذا الفصل على بعض خصائص المدوّنة العروضيّة فحاولنا استخلاص البناء العامّ لنصوصها الأولى ورجّحنا قيامها على فرش ومثال يكون الأوّل تأصيلا لمبادئ العلم وإحاطة بأمّهات مسائله وأدواته الإجرائيّة ويكون الثاني مجالا لتطبيق تلك المبادئ والإتيان بمتنوّع الأمثلة الشعريّة على الأشكال العروضيّة. وقادنا هذا التمييز إلى أن نخوض في أهمّ قضايا الفرش وهو حدّ العلم، فتتبّعنا أوّلا مصطلح العروض في المعاجم منتهين إلى أنّه توليد دلاليّ قائم على التحويل من معنى عامّ إلى

1 . "والعروضيّون يكنّون عن المتحرّك بصورة هاء، وعن الساكن بصورة ألف". المحلّي، **شفاء الغليل**، ص 128.

2 . "وهذه صورة الدوائر كما ترى. فالمصفّر من الدوائر علامة المتحرّك والألف علامة الساكن". نشوان الحميري، **الحور العين**، ص 123.

3 . ابن جنّي، **العروض**، تحقيق حسني عبد الجليل، المقدّمة، ص 33.

4 . "قابلنا الحرف المتحرّك بشرطة مستقيمة مائلة قليلا، وقابلنا الحرف المتحرّك بعلامة السكون ذاتها. وهذا ما اتّبعناه في تحقيق الكتاب لأنّه جاء خاليا من هذه العلامات وأضفناها زيادة في الفائدة". ابن القطّاع، **البارع**، مقدّمة المحقّق أحمد عبد الدايم، صص 68-69.

5 . ابن عبّاد، **الإقناع في العروض**، تحقيق الإدكاوي، المقدّمة، ص 37.

آخر خاصّ. وحينما استعرضنا عددا من الحدود التي وضعها الأقدمون لاحظنا قيامها على زوج الاستقامة والكسر بما يُخرج العلم من مجال المعياريّة والمفاضلة بين الأوزان ويجعله موازيا للنحو، منبّهين في الأثناء إلى الجدل الدائر في كتب الأوائل خاصّة حول جواز الإتيان بأوزان لم يقل عليها العرب القدماء شعرا. وإن كان الاتّجاه العامّ رافضا لهذا الإحداث، فقد قادنا الاستقصاء إلى أنّ الخليل قد يكون فتح الباب منذ البدء لهذا الخروج، وهو ما جعلنا نميّز بين العروض وعلم العروض، أو بين الوزن وقول نظريّ فيه يمكن أن ينشأ لاحقا قول نظريّ آخر مختلف عنه لأنّه يفتح المدوّنة على غير ما استقرّت عليه.

ولأجل أن نتبيّن خصائص الخطاب العروضيّ اخترنا دراسة ثلاث مسائل رأيناها جديرة بالتناول لأنّها ستعبّد لنا من بعد مسلك النظر في نظرية الوزن نفسها، وهي المصطلح والشاهد والتقطيع. وقد حاولنا في النقطتين الأوليين الإجابة عن أسئلة كثيرا ما تخامر ذهن الدارس لهذا العلم من غرابة في المصطلحات أو اختيارات شعريّة غير ذات قيمة فنّية في رأي بعض قارئيها المعاصرين. وكان قطب رحى الإجابة أنّ العلم بحاجة دائما إلى التوليد اعتمادا على أدوات في اللغة نفسها، لا فرق بين هذا العلم أو ذلك، وأنّه من جهة أخرى دراسة لمطلق الشكل الشعريّ في الحدود التي رسمها واضع العلم منذ البدء. وأمّا النقطة الثالثة فقد تنكّبنا فيها عن الاستعراض المدرسيّ لقواعد الكتابة العروضيّة فاكتفينا ببيان أساسها وقدّمنا علامات القدماء في رسم الوحدات الصوتيّة الدنيا التي جعلوا لميزان الشعر.

لقد كان الإتيان ببعض خصائص المدوّنة العروضيّة محكوما بحذر منهجيّ لأنّ عملنا بأكمله خاصّ بهذا العلم دراسةً لنظامه وبحثا في طاقته على إنتاج معرفة جديدة للوزن. ولهذا حرصنا على عدم الخوض في القضايا العروضيّة نفسها لأنّ لها مجالا لاحقا. ومع ذلك فقد سعينا في إشارات مقتضبة إلى أن نفتح العلم على غير مدوّنته المعتادة مساهمة منّا في تأسيس مدوّنة العروض الرحبة.

الفصل الثاني

في خصائص المدوّنة العروضيّة المدار

من النتائج التي توصّلنا إليها سابقا التمييز بين العلم وموضوعه. وقد قادتنا المُدارسة إلى أنّ المادّة العروضيّة مبثوثة في تصانيف عديدة وأنّ المدوّنة العروضيّة أوسع من كتب العروض وأفسح منها، فهي تشتمل على مختلف التآليف التي تُعنى بالشعر في علاقته بوزنه وتنظر إليه من زاوية انتظاماته الإيقاعيّة الصوتيّة شرط أن تظلّ في حدود القيس والوزن اللغويّين فلا تخرج إلى ظواهر من صنف مغاير هي لا محالة من صميم إيقاع الكلام وإن عدّ علماء البلاغة الكثيرَ منها محسّنات بديعيّة كالترديد والتجنيس وسواهما. فبحثُنا موضوعه الوزن دون سائر أنواع الإيقاع مع أنّ بعضها بسبب من بعض في غالب الأحيان. وهو ما دعانا بدءا إلى وصف المدوّنة النواة عسانا لاحقا، بوصف المدوّنة المدار، نؤسّس لمفهوم رحب للعروض لا يقتصر على تتبّع وزن بيت وذكر مدى عدوله عن الأصل وإنّما يكون مدخلا من جملة المداخل إلى الشعريّة العربيّة، أي ما به تكون النصوص شعرا مختلفة عن سائر الكلام في ثقافة وصلت الشعر بالوزن وصلا محكما. وهو مدخل نحسبه لم يأخذ حقّه من الدراسة ولا من الإجراء.

ويمكن أن نوزّع هذه المدوّنة المدار إلى ثلاث دوائر. فقد لاحظنا أنّ أمّهات تصانيف النحو العربيّ كان لعلم العروض فيها وجه من الحضور. ووجدنا أيضا كتب النقد ومجاميع الأدب قد ألـمّت بمسائل الوزن والقافية أو اشتغلت بها اشتغالا وأجرتها على نحو ما. وأمّا الدائرة الثالثة فهي أعمال الموسيقيّين والحكماء العرب سواءٌ ما كان منها شرحا لكتابيْ أرسطو "الشعر" و"الخطابة"، أو ما كان عملا مستقلّا. وسننظر في مختلف هذه الأصناف الثلاثة، وفق ذلك الترتيب نفسه، ساعين إلى تبيّن ما اختصّ به كلّ صنف وما بسطه من قضايا ووفّره من معطيات وما يمكن أن يكون قد أعاق المبحث فيه إلى أنْ يتقدّم خطواتٍ نحو درسٍ عروضيّ مختلفٍ للشعر وللكلام المـُغيَّر، باصطلاح الفلاسفة العرب، عامّة.

1. المدوّنة اللغويّة:

بين العروض والنحو أكثر من صلة تبتدئ بوحدة النشأة ووحدة أصحابها والمؤلّفين فيهما وتظهر عند تفصيل بعض مسائل النحو ومبادئ تعليلها. ولن نأتي بجديد إذا ذكرنا أنّ علوم اللغة كلّها نشأت وكادت تكتمل تقريبا في وقت واحد ولدى العلماء أنفسهم. فالخليل صاحب العروض كان النحويّ والمعجميّ أيضا، وسيبويه كان "ينبوع

العروض وبحبوحة وزن التفعيل"[1]، والأخفش صاحب أقدم كتابين وصلانا في هذا العلم إنّما عنه وردنا كتاب سيبويه[2]. وكذلك أغلب المؤلّفين فيه كالمازنيّ والزجّاج وابن السرّاج وابن جنّي والزمخشري، فهم جميعا ألّفوا بين الصناعتين. وهذه الوحدة لا يمكن أن تكون قائمة على المصادفة ولا ألاّ تكون لها تبعات ونتائج. وقد ارتأينا أن نوزّع مظاهر اللقاء في عنصرين أوّلهما خاصّ بحضور مسائل العروض في الكتب اللغويّة سواء النحويّة منها أو المعجميّة والثاني معقود على آليّات التحليل والتعليل التي انتهجها النحاة استئناسا بمبادئ العروض أو العكس.

1.1. مسائل العروض في كتب اللغة:

ليس من المتوقّع أن نجد كتب النحو تعرض أبواب العروض على الوجه الذي نعلمه في تصانيفه، فلكلٍّ موضوعه ولكلٍّ مقاصده. ولكنّنا مع ذلك ألفينا بابا في كتاب سيبويه تبسّط اللاحقون فيه وشقّقوا مسائله على نحو يجعله متقاطعا تماما مع علم القوافي، وهو "باب وجوه القوافي في الإنشاد"[3]. وهذا البسط قائم في شرح الكتاب للسيرافي[4] وفي أغلب الكتب النحويّة لأنّ سيبويه أدرجه ضمن مبحث أعمّ هو مبحث الوقف في الكلام[5]. وهو الباب نفسه الذي نلفي عددا من كتب القوافي يستعيده بعد أن تُفصَّل مباحثه الخاصّة وتُستعرض أنواع القافية وعناصرها ككتابيْ الأخفش[6] والتنّوخي[7]. وإن يكن مضمون الباب ممّا سنحلّله في الباب الثالث لصلته بتمثّل الوزن عند العرب وأنحاء جريانه في النطق، فإنّ ما أردنا لفت الانتباه إليه هو أنّ النحاة حينما يستقصون المسائل سواء أكانت إعرابيّة أم صرفيّة أم صوتيّة إنّما كانوا يعوّلون خاصّة على الشعر ثم على القرآن. وبالرغم من أنّ إحصاء القدماء لعدد الأبيات والآيات الشواهد في كتاب سيبويه مختلف عن الإحصاء المعاصر فإنّ نسبة الآيات من الأبيات دائما في حدود النصف، إن لم تكن أقلّ[8]. ولأنّ المدوّنة كانت موزونة في جانب كبير

---

1. ابن جنّي، **سرّ صناعة الإعراب**، 1/ 59.

2. سيبويه، **الكتاب**، 1/ 4.

3. **نفسه**، 4/ 204-216.

4. أبو سعيد السيرافي، **شرح كتاب سيبويه**، تحقيق أحمد حسن مهدلي وعلي سيّد علي، دار الكتب العلميّة، بيروت، 2008، 5/ 75-92.

5. أبو بكر بن السرّاج، **الأصول في النحو**، تحقيق عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط3/ 1996، صص 383-393؛ ابن يعيش، **شرح المفصّل**، الطبعة المنيريّة، القاهرة، د.ت.، 9/ 66-90.

6. الأخفش، **القوافي**، ص 117-126.

7. القاضي التنوخي، **القوافي**، تحقيق عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2/ 1978، صص 155-162.

8. بلغ عدد أبيات سيبويه التي شرحها السيرافي سبعمائة وخمسة عشر بيتا. انظر: أبو محمد يوسف بن أبي سعيد السيرافي، **شرح أبيات سيبويه**، تحقيق محمد الريّح هاشم، دار الجيل، بيروت، ط1/ 1996. وبلغ عددها في شرح النحّاس سبعمائة وثلاثة أبيات. أبو جعفر النحّاس، **شرح أبيات سيبويه**، تحقيق أحمد خطّاب، المكتبة العربيّة،

منها فإنّ قضايا الوزن ألقت بظلالها في مختلف مباحث النحو. وهو ما نلحظه منذ مقدّمة سيبويه، ذلك أنّه وضع في البدء أبوابا سبعة كانت أشبه بالأصول المؤسّسة لقوانين العربيّة وهي بترتيبها فيه: 1. باب علم ما الكَلِمُ من العربيّة؛ 2. باب مجاري أواخر الكلم من العربيّة؛ 3. باب المسند والمسند إليه؛ 4. باب اللفظ للمعاني؛ 5. باب ما يكون في اللفظ من الأعراض؛ 6. باب الاستقامة من الكلام والإحالة؛ 7. باب ما يحتمل الشعر. ثم شرع من بعد في النظر في المحلّات الإعرابيّة ومختلف الوظائف واشتقاق الكلام ووجوهه ممّا هو مبسوط في الكتاب بأجزائه الأربعة. وإن يكن "باب ما يحتمل الشعر" آخر أبواب المقدّمة، فإنّ رتبته من جهة امتداد القول فيه وسعته هي الثانية إثر "باب مجاري أواخر الكلم من العربيّة". ومع ذلك فقد أنهى حديثه بأنّ "هذا موضع جُمَل وسنبيّن ذلك فيما نستقبل إن شاء الله"[1]، ممّا ينبئ أنّ المبحث واسع وفصوله ممتدّة متنوّعة تحضر في أغلب الأبواب الإعرابيّة والصرفيّة التي سيعالجها. وجميع ما يحتمله الشعر، أو ما سمّي من بعد بضرورة الشعر، هو راجع إلى أثر الوزن في الكلام لأنّ الأبيات منه ليست لقاء مادّة بقالب يخرج أمثلة متجانسة ولا هي حاصل عمل آليّ كأنّه السكّ، وإنّما هي أثر التداخل بين نظامين كلّ منهما يؤسّس انتظاما مخصوصا. ولمّا كان مشغل النحاة هو التركيب وهيئات الألفاظ وكان الشعر مدوّنة أولى، فمن الطبيعيّ أن يكون تأثير الوزن في الكلام موضوعا رئيسا في أعمالهم يبحثون في وجوهه ويفصّلون صنوفه وقد يقود إلى النظر في مسائل لم يكن الكلام الجاري جريان العادة بقادر على أن يثيرها أو أن يكون لها موضوعا.

أمّا المعاجم فقد كان حضور المفاهيم العروضيّة فيها أوفر، حتّى إنّ معجما كـ"لسان العرب" يمكن أن يشكّل بمفرده مدوّنة أهلا لاستخلاص موسّع لمادّة العلم. فيكاد لا يغيب عنه أيّ مصطلح من مصطلحات العروض والقافية. وهو في أغلبها يربط بين الدلالة اللغويّة والمعنى الاصطلاحيّ كقوله في مادّة (ط.و.ل): "الطويل من الشعر: جنس من العروض، وهي كلمة مولّدة، سمّي بذلك لأنّه أطول الشعر كلّه، وذلك أنّ أصله ثمانية وأربعون حرفا، وأكثر حروف الشعر من غير دائرته اثنان وأربعون حرفا، ولأنّ أوتاده مبتدأ بها. فالطول لمتقدّم أجزائه لازم أبدا، لأنّ أوّل أجزائه أوتاد. والزوائد أبدا يتقدّم أسبابَها ما أوّلُه وتد"[2]. وقد يكون شرحه للمصطلحات مناسبة لعرض مختلف آراء القدماء فيه، كنحو تفصيله القول في زحاف "التشعيث"[3]. فهذا التغيير يطرأ على الجزء "فاعلاتن" (– ᴗ – –) في بحريْ الخفيف والمجتثّ فيسقط مقطعه القصير، غير أنّ

حلب، ط1/ 1974. وقد وضع المحقّق ملحقا مطوّلا للأبيات الواردة في الكتاب دون أن يستشهد بها النحّاس، صص 349-381.

1. سيبويه، **الكتاب**، 1/ 32.

2. ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة (ط.و.ل).

3. **نفسه**، مادّة (ش.ع.ث).

القدماء لـمّا كانوا يستخدمون زوج المتحرّك والساكن من جهة وكان كلّ متحرّك غير قائم بنفسه، لأنّه إمّا جزء من سبب خفيف أو ثقيل وإمّا جزء من وتد مجموع أو مفروق، من جهة ثانية، فإنّهم اختلفوا في تقدير المراحل التي يُفترض أن يكون قطعها الجزء حتّى يصير على هيئة "مفعولن" (– – –). وقد بسط ابن منظور نقاش القدماء واعتلالهم في التغيير، فقدّم أوّلا أنّ التشعيث في عروض الخفيف هو ذهاب عين "فاعلاتن"، فيبقى "فالاتن"، ولـمّا كان هذا بناءً غير مقول نُقل في التقطيع إلى "مفعولن"، وهو بناء مقول. ثمّ قدّم رأيا ثانيا مفاده أنّ اللام هي الساقطة، لأنّها أقرب إلى الآخر، فتصير هيئة الجزء "فاعاتن" وتنقل إلى "مفعولن". ولكنّ هذا الوجه من التغيير المفترض لم يكن مقبولا عند أبي إسحاق الزجّاج فيما ينقل عنه لأنّ الأوتاد، واللام جزء من وتد، إنّما تحذف من أوائلها أو من أواخرها لا من الأوساط، وعلى ذلك كان أكثر الحذف في العربيّة، فقلّما يكون الحذف في الوسط. ثم قدّم رأيا ثالثا نسبه إلى ابن سيده سلك فيه الجزء مرحلتين مفترضتين أولاهما سقوط الألف، أي تقصير المقطع الأوّل، ما دام هذا التغيير مطّردا فيه، فصار "فَعِلاتن"، ثمّ سُكّنت العين تشبيها للجزء بما تتالى فيه مقطعان قصيران فمقطع طويل نحو "مُتَفَاعِلُن"، فصارت "فعْلاتن" ونقلت في العبارة إلى "مفعولن"، والحجّة في ذلك أنّ الأوتاد لا يحذف أوّلها إلاّ في أوّل البيت ولا يسقط إلاّ في آخر البيت، بينما التغيير ها هنا لم يتمّ في المقطع الأخير منه. غير أنّ هذا التعليل الأخير لم يكن ممّا انفرد به اللغويّ الأندلسيّ فقد افترضه الزجّاج من قبل وردّه لأنّ هذا الإجراء لا يكون إلاّ في القافية لأنّها موضع وقف أو في العروض، آخر جزء في الصدر، متى صُرِّع البيت.

وعلى هذا النحو كان ديدن ابن منظور في "اللسان"، فكلّما كان ثمّة بعض خلاف في تفسير الظواهر العروضيّة أو حدّ مصطلحاتها ألفيناه يورد مختلف الأقوال مسندة إلى أهلها غالبا ضاربا عددا من الأمثلة التي تفصح عن الغرض[1]. ولـمّا كانت المادّة المعجميّة عند العرب غير مقتصرة على التعاريف اللغويّة أو مكتفية بذكر دلالة الوضع ودلالة السياق بل تسعى إلى الإحاطة أيضا بكلّ ما جرى على ألسنة علماء اللغة فيما يشبه الثبت للجهاز المصطلحي الذي يستخدمونه، ولـمّا كان منهج التأليف عند ابن منظور قائما كذلك على الجمع والاستقصاء مذكّرا باللحظات الأولى لجريان اللفظ في الاستعمال وأنحاء خروجه إلى الاصطلاح أحيانا، كان "لسان العرب" فضلا عن قيمته اللغويّة موسوعة لمصطلحات علم العروض والقافية تجمّعت فيه آراء قلّما وجدناها مؤتلفة في نصوص العروضيّين أنفسهم، وهي عائدة إلى أهمّ من صنّفوا فيه أو شغلوا أنفسهم به بحسب ما اقتضاه سياق مباحثهم.

---

1. انظر مثلا حديثه عن مخالفة الأخفش للخليل في كون الجزء الأوّل من المديد ابتداء أو لا (مادّة (ب.د.أ))، ونقله لاختلافهم في أحوال التوجيه في القافية (مادّة (و.ج.هـ)) وفي معنى الإكفاء (مادّة (ك.ف.أ)) والإجازة (ج.و.ز)).

على أنّ هذه الخاصّية التي ذكرناها للمعاجم العربيّة وتخيّرنا "لسان العرب" مثالا عليها لا تنسحب على مختلف علوم اللغة. فإذا كان ابن منظور ومن نقل عنهم لم يكادوا يفرّطون في معاجمهم من مصطلحات العروض والقافية شيئا حتّى إنّهم يأتون بما ندر وروده ودقّ جريانه مثل الصَلْم[1] والعَضْب[2] والقَصْم[3]، فإنّهم يكادون يغفلون في المقابل عن مصطلحات البلاغة مثلا. وقد تتبّعنا "اللسان" بحثا عن تعريف الجناس والطباق باعتبارهما من أشهر أساليب البديع وعن حدّ التشبيه والاستعارة بصفتهما من أهمّ أساليب البيان وعن معنى التنازع والاشتغال ما داما من فرائد مسائل النحو، فلم نظفر بشيء. فصحيح أنّ ابن منظور يجري اللفظ على سبيل الاصطلاح أحيانا كقوله ناقلا عن أبي عبيد في تعليقه على مَثَلٍ: "استعمله على طريق الكناية والتورية"[4]، وكقوله "رجل صوّاغ: يصوغ الكلام ويزوّره، وربّما قالوا: فلان يصوغ الكذب، وهو استعارة"[5]، ولكنّه لم يقف في أيّ جذر ممّا ذكرنا من مصطلحات البلاغة والنحو، وكثيرٌ أمثالها، على حدّها فضلا عن بيان أنواعها وعناصرها والأمثلة عليها على الوجه الذي تبيّناه من مطالعتنا لجذور مصطلحات العروض والقافية. وليس الأمر خاصّا بكتاب ابن منظور، فما هو إلاّ ناقل عن أسلافه وإن كان له فضل الجمع والوضع.

والراجح عندنا أنّ سبب الاستفاضة في مصطلحات العروض والقافية دون غيرها من مصطلحات علوم العربيّة مزدوج. فهي أوّلا من بواكير المصطلحات اللغويّة وقد ساوقت نشأتها بدء التأليف في المعاجم ما دام الخليل هو واضعها. بينما لم يكن ذلك حال مصطلحات باقي العلوم فهي لم تستقرّ منذ البدء. ومع ذلك فإنّ كتاب "العين" لم يجعل من مقاصده الإحاطة بها جميعا. فإن نحن أخذنا المصطلحات الثلاثة التي ذكرناها مثالا لاحظنا أنّ واحدا منها فقط وهو "الصلْم" قد جاء في "العين"[6] تعريف له مطابق لما نقلناه عن "لسان العرب"، بينما لا إشارة للمصطلحين الآخرين وهما العضْبُ والقصْمُ. وأمّا السبب الثاني فهو هذا المحلّ العجيب لجهاز العروض الاصطلاحي في المعاجم العربيّة القديمة كلّها حتّى إنّنا نوشك أن نعتبر المادّة العروضيّة في أذهان المعجميّين العرب ممّا ينبغي أن يعرف من شؤون العربيّة بالضرورة، ولهذا لم يتركوا

---

1 . " والأصلم من الشعر: ضرب من المديد والسريع على التشبيه. (..) والأصلم المصلَم من الشعر وهو ضرب من السريع يجوز في قافيته فعِلُن فَعْلُنْ ". ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة (ص.ل.م).

2 . "والعضب: أن يكون البيت من الوافر أخرم. والأعضب: الجزء الذي لحقه العضب، فينقل "مفاعلَتنْ" إلى "مُفْتَعِلُن". **نفسه**، مادّة (ع.ض.ب).

3 . "والقصم في عروض الوافر: حذف الأول وإسكان الخامس، فيبقى الجزء "فَاعيلُن"، فينقل في التقطيع إلى "مفعولن"". **نفسه**، مادّة (ق.ص.م).

4 . **نفسه**، مادّة (ح.د.د).

5 . **نفسه**، مادّة (ص.و.غ).

6 . الخليل، **كتاب العين**، مادّة (ص.ل.م).

منها أو يكاد مسألة لم يبسطوها ويضربوا عليها الأمثال ولا تشقيقا من دقائقها لم يحيطوا به ويسمّوه.

2.1. علم العروض سندا للتحليل اللغويّ:

إذا كانت مسائل العروض ضامرة نسبيّا في المدوّنة النحويّة بسبب اختلاف الموضوع، وهذا طبيعيّ، فإنّ الاستناد إلى مبادئ العروض مثّل سلوكا أصيلا في المبحث اللغويّ، وخاصّة جانب الأصوات فيه. من ذلك أنّ سيبويه في "باب الإدغام" يستند إلى أحكام توالي الأصوات في الوزن ليفسّر بها نزوع المتكلّم العربيّ إلى الإدغام لأنّ انتظامه في الشعر هو الأنموذج الأوفى الذي يقاس عليه باقي الكلام[1]. وقد قادته المدارسة لشروطه في اللغة إلى اعتبار الحركة الطويلة تتنزّل منزلة الحرف المتحرّك لا من جهة النوع، فهما مختلفان صوتا، وإنّما من جهة قيمة العنصر في الكلمة، وهي قيمة كمّية كيفيّة. وذلك لأنّ الحركة الطويلة تعامل في الوزن معاملة الحرف الساكن (**مَـا = مَـنْ** = سبب خفيف = مقطع طويل)، ولكنّ قيمتها في موضع الإدغام من جنس قيمة الحرف المتحرّك[2]. والحجّة على ذلك يستقيها من أحكام الانتظام المطلوب في القافية. وذلك في موضعين: أوّلهما عامّ حين يعدّد الحجج التي استقام له بها أنّ حرف المدّ بمنزلة حرف متحرّك وذلك "أنّهم إذا حذفوا في بعض القوافي لم يجز أن يكون ما قبل المحذوف إذا حذف الآخر إلا حرف مدّ ولين، كأنّه يعوّض ذلك، لأنّه حرف ممطول"[3]. ونحسب أنّ هذا القول بالغ الأهميّة في الكشف عن الآليّات التي يشتغل بها ذهن العالم أو ذهن المتكلّم إذ يعبّر عنه العالِم. ذلك أنّه يستلزم أنّ الكلمة أو الكلمتين إذا تآلفتا وتوافرت فيهما شروط الإدغام أن تحافظا على القيمة الصوتيّة الجُمليّة قبل أن يتمّ هذا التعامل الصوتيّ ويتحقّق أثره في اللفظ، كأنّ بين المنجز من القول وأصله قبل التأليف تناسبا توجّب التذكير به واقتضت مراعاته في النطق. ولـمّا كانت القافية أكثر مواضع القول التي يظهر فيه هذا التناسب والاعتدال المنشود في الأصوات بحكم وقوعها في آخر الأبيات أو آخر الفصول في الأسجاع من القول واشتراطها توافقا صوتيّا فضلا عن التوافق الوزنيّ، كان من شرطها إذا حذف منها شيء مقارنة بالأصل الذي مثّل أنموذجا في الانتظام في الوزن واللغة، أن يعوّض المحذوف بـ"حرف مدّ ولين" لأنّ المطل في الحركة يمكن أن يكون مُعادلا كمّيا للمتحرّك قائما في الزنة مقامه.

---

1. "وممّا يدلّك على أنّ الإدغام فيما ذكرت لك أحسن، أنّه لا يتوالى في تأليف الشعر خمسة أحرف متحرّكة، وذلك نحو قولك: جعل لك وفعل لبيدٌ". سيبويه، **الكتاب**، 4/ 437.
2. "وإذا التقى الحرفان المثلان اللذان هما سواءٌ متحرّكين، وقبل الأول حرف مدّ، فإن الإدغام حسن، لأنّ حرف المدّ بمنزلة متحرّك في الإدغام". **نفسه**، 4/ 437.
3. **نفسه**، 4/ 438.

وأمّا الموضع الثاني فيمكن عدّه تطبيقيّا وذلك قوله في السياق نفسه من شروط الحذف والإدغام: "ولا يجوز في القوافي المحذوفة. وذلك أنّ كلّ شعر حذفت من أتمّ بنائه حرفا متحرّكا أو زنة حرف متحرّك، فلا بدّ فيه من حرف لينٍ للردف، نحو: [من الطويل]

وَمَا كُلُّ ذِي لُبٍّ بِمُؤْتِيكَ نُصْحَهُ   وَمَا كُلُّ مُؤْتٍ نُصْحَهُ بِلَبِيبِ

فالياء التي بين الباءين ردفٌ"[1]. فهذا البيت كما يقول أهل العروض هو من ثالث الطويل لأنّ ضربه ورد محذوفا على وزن "فعولن" سقط من آخر أصله وهو "مفاعيلن" مقطع طويل (ʋ- - -← ʋ- -). ولأجل تحقيق التناسب بين الأصل والمثال المغيّر الجاري في البيت، عُوّض المحذوف بإطالة الحركة قبل الرويّ، وكان من شرط القافية أن تكون مردفة فيأتي المقطع السابق لها منفتحا أبدا إمّا بضمّة أو كسرة، وتسمّى هذه الحركة الطويلة الواجبة قبل الرويّ ردفا. وإن يكن هذا الإجراء في القافية ممّا يفصّل فيه القدماء القول ويذكرون ما يجوز فيه وما لا يجوز، فإنّ المهمّ أنّ سيبويه قد استند إلى مبدأ التعويض هذا وعلّل به أحكاما هي خارجة عن نظام الوزن لأنّ المباحث في العربيّة بعضها يساوق بعضا.

وقد لاحظنا أنّ ابن جنّي من أكثر النحاة الذين استأنسوا بمبادئ العروض في شرح بعض القضايا الصوتيّة التي يعالجها وذلك خاصّة في تقدير قيمة الأصوات متى جرت في النطق على غير صورتها الأولى أو كانت لها خصائص نطقيّة توهم أنّ لها منزلة فوق الحرف الواحد أو أدنى منه. فمن أمثلة الحالة الأولى ما يطرأ على الهمزة من تخفيف وتسهيل فتكون كما يسمّيها سيبويه "همزة بين بين"[2]، وذلك أنّها تقرّب من الحرف الذي يجانس حركتها دون أن تماثله، فإذا كانت مضمومة وقبلها فتحة قرّبت من الواو وصارت بين الهمزة والواو الساكنة, وإذا كانت مكسورة وقبلها فتحة قرّبت من الياء وصارت بين الهمزة والياء الساكنة، وإذا كانت مفتوحة وقبلها فتحة ضعفت وكادت تماثل الفتحة الطويلة. ولها حالات أخرى يفصّلها صاحب "الكتاب". وإنّما سمّيت عنده "بين بين" لأنّها وإن غادرت التحقيق، وهو أُولى حالات الهمز في النطق مع التخفيف والحذف، فإنّها "لم تجعل ألفاتٍ ولا ياءاتٍ ولا واواتٍ"[3]، فظلّت تذكّر بصفتها الأولى. على أنّ ابن جنّي توقّف عند قيمة هذه الهمزة، فهل يحوّلها التخفيف وعدم التحقيق إلى اعتبارها من السواكن أم تظلّ رغم ضعفها معدودة ضمن الحروف المتحرّكة؟ إنّ المعوّل عليه عنده هو رؤية علم العروض لها ومنزلتها لديه، لأنّه "عيار

1 . نفسه، 4/441.
2 . نفسه، 3/541.
3 . نفسه، 3/542.

الحسّ وحاكم القسمة والوضع"[1] في التمييز بين الساكن والمتحرّك. ومن أجل ذلك أتى بهذا البيت لكُثير: [من الطويل]

أَأَنْ زُمَّ أَجْمَـالٌ وَفَـارَقَ جِيَـرَةٌ وَصَاحَ غُرَابُ البَيْنِ أَنْتَ حَزِينُ

فقد رُوي بتخفيف الهمز في الكلمة الأولى منه لتتابع همزتين مفتوحتين، ولكنّ ذلك لم يجعل الهمزة الثانية بمثابة الساكن، "ألا ترى أنّ وزن قولك "أَأَنْ زُمْ" فعولن، فالهمزة إذن مقابلة لعين "فعولن" وهي متحرّكة كما ترى"[2]. ولهذا فإنّ الهمزة وإن قرُبت من الساكن فإنّها تظلّ في قيمة الحرف المتحرّك لأنّها معدودة "كغيرها من سائر المتحركات في ميزان العروض"[3].

وقد ضرب ابن جنّي مثالا ثانيا شبيها بحال الهمزة في النطق وهو الإشمام، وهو "أقلّ من رَوْم الحركة لأنّه لا يسمع وإنّما يتبيّن بحركة الشفة"[4]، وذلك بأن يشمّ الحرف الساكن حرفا كقولك في الضمّة "هذا العملْ" وتسكت، فتجد في فِيكَ إشماما للّام لم يبلغ أن يكون واوا ولا تحريكا يعتدّ به"[5]. وهو بهذا الوصف إنجاز نطقيّ وتنويع في الأداء يراد به الإبانة عن جنس الحركة متى وُقف عليها بالسكون. وقد تساءل ابن جنّي، في سياق حديثه عن عدّة الحروف والحركات وما يتفرّع عنها، هل يغيّر الإشمام نوع الصوت الموصول به فيشاكل مثلا همزة بين بين ويعادلها نسبة ووزنا أم هو إنجاز نطقيّ لا يصل إلى الدرجة التي تؤثّر في نظام الأصوات فيُبقي على وضعها الأوّل في درج الكلام ولا يزيدها عددا. وقد كانت مبادئ علم العروض ومسلكه في قيس الكلام عياره في الإجابة. ذلك أنّه ذهب بعد أن أورد المثال الموالي: [من الرجز]

مَتَى أَنَامُ لَا يُؤَرِّقْنِي الكَرِيْ لَيْلًا وَلَا أَسْمَعُ أَجْرَاسَ الْمَطِيْ

إلى أنّ بعض العرب، رواية عن سيبويه[6]، يُشمّ القاف في "يُؤَرِّقْنِي" شيئا من الضمّ، ولكن لـمّا كان هذا البيت على الرجز وكان تقطيعه كما يلي:

مَتَى أَنَا مُلَا يُؤَرْ رِقْ نِلْ كَرِيْ

مَفَاعِلُنْ مَفَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ[7]

فإنّ القاف في "يؤرّقْني" بإزاء سين "مُسْتَفْعِلُنْ"، والسين كما ترى ساكنة. ولو اعتددت بما في القاف من الإشمام حركة لصار الجزء إلى "مُتَفَاعِلن" وكان يكون

1 . ابن جنّي، **الخصائص**، تحقيق محمد علي النجّار، المكتبة العلميّة، بيروت، د.ت. (مصوّرة عن طبعة دار الكتاب المصرية، القاهرة، 1952)، 2/ 329.

2 . ابن جنّي، **سرّ صناعة الإعراب**، 1/ 48-49.

3 . **نفسه**، 1/ 56.

4 . ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة (ش.م.م).

5 . **نفسه**.

6 . سيبويه، **الكتاب**، 3/ 95.

7 . ابن جنّي، **سرّ صناعة الإعراب**، 1/ 59-60. والكتابة العروضيّة وأجزاء الوزن المقابلة موجودة في النصّ.

كسرا"، لأنّه يخرج الرجز إلى بحر آخر هو الكامل. وهذا عنده دليل قاطع على أنّ حركة الإشمام غير معتدّ بها وأنّ الحرف الذي هي فيه ساكنٌ أو في منزلة الساكن.

وأمّا الحالة الثانية العائدة إلى خصائص نطقيّة في الأصوات توهم أنّ لها حيّزا أكثر من الصوت الواحد، فهي تتعلّق بالأصوات الاحتكاكيّة[1]. وهي أصوات تتميّز عن الانفجاريّة بأنّ الهواء لا ينحبس مع النطق بها عند نقطة مخصوصة لأنّ مخرجها لا ينبني على غلق كامل وانسداد لممرّه بل يكون منفتحا قليلا وهو ما يبرّر وسمها بذلك الاسم.

فقد لاحظ ابن جنّي أنّ الوقوف على الفاء والثاء والسين والصاد ونحوها مثل قولهم "اِفْ وِاثْ وِاسْ وِاصْ"، يحدث صُويتا "متمّما للحرف وموفيا له في الوقف"[2] لأنّ هذه الأصوات لمّا كانت ضعيفة يجري معها النفَس احتاجت إلى صُويتٍ عند الوقف عليها يُبينها ويُوضحها. ولكنّها في معيار العروض ليست إلاّ حروفا ساكنة لا تختلف عن غيرها، شأنها في ذلك شأن الإطباق في الطاء والتفشّي في الشين والتكرير في الراء، فجميعها "لا تُعدّ في وزن الشعر إلاّ حرفا واحدا"[3].

وبهذا كان العروض عند النحاة قائما بدور الأداة المرجعيّة التي تحدّد القيم الصوتيّة المطلقة بصرف النظر عن إنجازاتها النطقيّة، فهو الوسيلة الإجرائيّة التي يتمّ التمييز بها بين الأحداث الصوتيّة ذات السمات المميّزة وتلك التي تكون تنويعا أدائيّا عائدا إلى أسباب لهجيّة أو غايات بيانيّة أو مقاصد جماليّة دون أن تراعى في الحساب، لأنّ ميزان العروض كما أسّسه الخليل يقوم على زوج واحد هو المتحرّك والساكن ولا يجعل للساكن أحوالا نطقيّة يتمّ أخذها في الاعتبار ولا للحركات الطويلة أو المدود مقادير مختلفة كنحو ما يتمّ التمييز بينها في تجويد القرآن.

إنّ ما يقدّمه العروض إذن أكثر من قيس الأبيات وتحديد أوزانها وبيان زحافاتها وعللها، فهو سند للتحليل الصوتيّ وضابط للوحدات النطقيّة يتبيّن استنادا إلى مبادئه في التقطيع ما يكون منها منتميا إلى نظام اللغة معتبرا في تحديد عناصرها المميّزة ممّا يكون تنويعا أدائيّا يراد به الإفهام والإعراب عن خصائص التركيب أو مقتضى الحال أو يكون بغاية تجميل الصوت في النطق. ولا يعني ذلك بالتأكيد في تقديرنا أنّ هذه الأدوات ما كانت لتتوافر لعلماء اللغة لولا العروض، وإنّما نقصد أنّ هذه العلوم بمثابة الفروع لعلم عامّ جامع هو علم اللغة، وكلّ فرع يشتغل بقسم منها ويشقّق مباحثه

---

1 . قدّر محقّق كتاب "**الخصائص**" سهوا أنّ حديث ابن جنّي هو عن الأصوات المهموسة لأنّ الأمثلة المقدّمة هي كذلك، والحال أنّها ما يسمّى عند العرب بالأصوات الرخوة بدليل ورود العين من بينها وهو صوت مجهور، وليس كلّ مهموس احتكاكيّا رخوا مثل الكاف والتاء. انظر: **الخصائص**، 1/ 57، 2/ 328.

2 . ابن جنّي، **الخصائص**، 2/ 328.

3 . **نفسه**، 2/ 329.

مستخدما إذا دعا السياق الأدوات التي يستخدمها الفرع الآخر على وجه من التناسب بينها لأنّ بعضها في تصوّر العلماء، أيّا يكن سياق القول، آخذ برقاب بعض.

وقد روى ابن جنّي خبرا لافتا عن أبي عليّ الفارسيّ ينبئ بهذا الضرب من التعامل بين العروض والإعراب. فقد سأله أحدهم عن جواز الخرم من عدم جوازه في أوّل أجزاء بحر الكامل "مُتَفَاعِلُنْ"، والخرم هو سقوط المقطع القصير من الوتد المجموع إذا كان واقعا في مبتدأ البيت [(υ –)←(Ø –)]. ولـمّا لم يكن أبو عليّ حينئذ فيما يذكر عن نفسه قد عرف بعدُ "مذهب العروضيين فيه"، عدل "به إلى طريق الإعراب" وذهب إلى أنّه غير جائز. وحجّته في ذلك أنّ هذا الجزء يلحقه تغيير في بعض الأحوال وهو سكون التاء بعد الميم (متْفاعلن). فإذا سقط الحرف المتحرّك الذي يقابل الميم في الوزن صار الجزء مبتدئا بساكن، وذلك مخالف لقوانين العربيّة. وهو ما صاغه بقوله: "يكره الابتداء بحرف قد يكون في بعض أحواله ساكنا في ذلك المثال بعينه، كما كرهت العرب الابتداء بالهمزة المخففة، لأنها قد قربت من الساكن"[1]. وقد علّق ابن جنّي على هذا الإجراء تعليقا يؤكّد هذا الذي أشرنا إليه من اعتبار المباحث اللغويّة متداخلة موضوعا ومنهجا وأنّ ما قد يبدو خاصّا بمبحث يكاد لا يتعدّاه إنّما هو أداة يمكن توظيفها في بيان دقائق مبحث آخر، لأنّ المباحث كلّها موصولة باللغة ناظرة بحسب الاختصاص في ركن منها أو مسلك من مسالك جريانها في الكلام، وجميعها أجزاء لعلم واحد. قال: "أفلا ترى إلى تناسب هذا العلم، واشتراك أجزائه، حتى إنه ليجاب عن بعضه بجواب غيره"[2].

على أنّ المصادر اللغويّة التي عدنا إليها تذهب إلى أبعد من ذلك فتعتبر أنّ مختلف علوم العرب يصبّ بعضها في بعض وأنّ الناظر في فنّ من فنونها كالفقه يمكنه الاستنجاد بأدوات القياس والتعليل التي ترد في غيره. وهو ما يشير إليه قول الجرميّ في المدخل إلى "الكتاب" حين قال: "أنا مذ ثلاثون أُفتي الناس في الفقه من كتاب سيبويه"[3]، وهو أيضا ما يؤكّده الخبر المنسوب إلى الفرّاء، وهو اللغويّ الكوفيّ المبرّز، حين سُئل عن رجل سها في الصلاة ثم سجد سجدتيْ السهو فسها مرّة أخرى، أقام بهما أم لم يقم. فقال: "لا يجب عليه شيء. قيل له: وكيف ذلك ومن أين قلت؟ قال: أخذته من كتاب التصغير؛ لأن الاسم إذا صغّر لا يصغّر مرّة أخرى"[4].

وقد صاغ الشيخ محمد الفاضل بن عاشور في تقديمه لكتاب "المنهاج" هذا التداخل بين علوم الثقافة العربيّة الإسلاميّة صياغة لطيفة تأخذ بعبارة حازم لفظا

1. ابن جنّي، **سرّ صناعة الإعراب**، 1/ 49.
2. **نفسه**، 1/ 49.
3. سيبويه، **الكتاب**، 1/ 4-5.
4. أبو القاسم الزجّاجي، **مجالس العلماء**، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3/ 1999، ص 191.

وتركيبا، فرأى أنّ ذلك "يرجع إلى أمر من التناسب الوضعيّ كان رابطا بين الفنون والكتب في وحدة الثقافة الإسلاميّة، هو الذي بمقتضاه اتّخذ كلّ فنّ من الفنون الشرعيّة والأدبيّة والحكميّة زيادة على كيانه الذاتي قواما تناسبيًا في ما يصل عامّة الفنون بعضها"[1]. وإذا كان الأمر كذلك بين العلوم التي تبدو متباعدة كالفقه واللغة فإنّ هذه الصلة أشدّ ما تكون بين مختلف علوم اللغة التي اعتبرها ابن جنّي علما واحدا ذا أجزاء يمكن أن يجاب عن مسألة في أحدها بجوابٍ عائد إلى فرع آخر منها. فهذه الأجزاء المتشاركة يستمدّ بعضها من بعض أدواته في التحليل ويقدّم أحدها إلى الآخر مبادئه فيبني عليها مفاهيم قد يعود قسم منها إلى الفرع الأوّل فيُغْنيه، بحيث أمكننا أن نستعير من الشيخ ابن عاشور وصفه أنّها تتصرّف "تصرّفا تناسبيًا توالديًا". ويبدو لنا أنّ علاقة علم العروض بعلمي النحو والصرف هي في هذا السياق من "وحدة الحركة التصرّفيّة". وسنلاحظ عند تحليلنا لمفاهيم الوزن وآليّات اشتغاله أنّ المسائل متداخلة لا يستقيم بناء إحداها إلاّ بالنظر إلى محلّها في جزء آخر من علم اللغة العامّ.

لقد بدا لنا ونحن نتقصّى قضايا العروض في المدوّنة النحويّة أنّ نهج التأليف فيه هو السبب الذي جعل العلم أشبه بالعناوين دون تفصيل وجردا للمصطلحات والمفاهيم دون تفسير لغاياتها ووجوه الإفادة منها. ولهذا نرجّح أنّ القدماء اعتبروه بمثابة الفرع من العلم الذي يختزل نتائج باقي الفروع؛ وما يكون واردا فيه على سبيل الضبط والحصر يكون في غيره مبسوطا تُقلّب نقاطه وتُستقصى أمثلته من أجل إثبات ما جاء فيه على صورة أقرب إلى القانون. ولا أدلّ على ذلك من أنّ ابن جنّي، وهو أحد من وضع في كلّ من العروض والقافية كتابا، يتوسّع في مسائلهما في "الخصائص" و"سرّ صناعة الإعراب" على غير دأبه في المقام الذي يُفترض أن يكون أليق بها. وقد انتبه هو نفسه إلى ذلك حين أوسع القول في بعض ضروب الإنشاد فقال: "ولم تحضرنا هذه المسألة في وقت عملنا الكتاب المعرب في تفسير قوافي أبي الحسن، فنودعها إيّاه، فلتلحق هذه المسألة به بإذن الله. فإذا مرّ بك في الحروف ما هذه سبيله فأضفه إليه"[2].

إنّ ما حاولنا بيانه هو أنّ مدوّنة العروض أرحب بكثير ممّا قد يُظنّ. وقد كانت المدوّنة اللغويّة أولى الدوائر التي انفتحنا عليها لِنَفْيِ انحساره في صنف من التآليف. وقد وجدنا فيها مادّة جديرة بالتدبّر لأنّها تفصّل ما ورد في تصانيف العروض مجملا وتفصح عن الأسس التي قامت عليه مبادئه في نوع من الجيئة والذهاب بين فروع العلم الواحد. ونحن إذ نسعى إلى فتح هذه المدوّنة التقليديّة على غيرها إنّما نحاول إغناء المبحث نفسه تمهيدا لتأسيس مفهومٍ رحبٍ للعروض.

---

1 . حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء**، تقديم الشيخ محمد الفاضل بن عاشور، صص 11-12.

2 . ابن جنّي، **الخصائص**، 2/ 97.

2. مدوّنة التراث النقديّ:

إنّ مصطلح التراث النقديّ عندنا عامّ الدلالة غير مقصور على كتب نقديّة بعينها هي تلك التي استقصت النظر في مفهوم الشعر وما ينبغي أن يكون فيه ممّا لا ينبغي كـ"نقد الشعر" لقدامة، أو تلك التي توجّهت وجهة تطبيقيّة فتتبّعت وجوه الحسن في أبياتٍ ومواطنَ السوء في أخرى على نحو ما فعل الآمدي في "الموازنة". فهو مصطلح عامّ يشمل كلّ خطاب أدبيّ قديم اشتغل بالنظر في الأقوال حين تخرج غير مخرج العادة نحوا من الاشتغال فبيّن خصائصها أو عرّف وجوهها أو كشف حديثُه عنها عَرَضًا رؤيةً منتظمةً ماثلةً في الذهن، وإن لم ينطق بها اللفظ، لقضايا الشعر من ناحية عروضه وقوافيه أو من جهة معجمه وتراكيبه أو جانب تصويره وتخييله.

ويقتضي هذا الجمع لعدد كبير من التصانيف أنّنا نعتبر بينها ضمنا انسجاما مستندا إلى آليّات في التقويم والتحليل يرجّع بعضها بعضا وأنّ مواطن الاختلاف فيها لا ترقى إلى تأسيس دائرة أخرى من آليّات القول ومراجعه. وإذا كنّا رجّحنا سابقا، مستأنسين بعبارة الشيخ ابن عاشور، أنّ العلوم العربيّة الإسلاميّة جميعها تتصرّف تصرّفا تناسبيّا توالديّا، فإنّه من الأحرى أن يكون هذا التناسب في مدوّنة نقديّة جعلت الشعر موضوعها وإن بدت أحيانا قليلة تراجع خطابا سابقا فتقبل منه أشياء وتستدرك عليه أخرى على نحو ما جاء في "منهاج" حازم القرطاجنّي. ثمّ إنّ غرضنا من النظر في هذه المدوّنة الآن ليس بيان ما فيها من مفاصل ميّزت فئة من التصانيف عن أخرى أو التقاط فرادة ناقد مقارنة بغيره، وإنّما البحث فيها عن مجاري المفاهيم العروضيّة والاعتبارات الوزنيّة التي استقامت سندا في شروح الشعر أو تقويم الأبيات والمفاضلة بينها أو أخيرا بيان مزيّات الشعر. والغرض الثاني هو أن نبحث في خصوصيّة التناول النقديّ لمسائل العروض إن وُجدت متسائلين عن إمكانيّة الإفادة منه في فتح أفق لم يتّضح في مدوّنات أخرى وباحثين عن شذرات قد تكون خلاصة أقوال تعهّدها خلف عن سلف إذ يتمثّلون القول الموزون ويقفون منه مختلف المواقف. على أنّ مسعانا هذا تحيط به محاذير منهجيّة من نوعين:

أوّلهما أنّ المدوّنة النقديّة بهذا الوصف متّسعة جدّا ويُخشى من تتبّعها واحدا فآخر أن يفتقد العمل طابع التأليف وأن يصير عرْضا لها لا يندرج في نسق فتصير هذه التصانيف ذاتها حينئذ موضوعنا، والحال أنّها ليست عندنا إلاّ سندا للظفر بالمدخل العروضيّ إلى الشعريّة العربيّة، لأنّ مقتضى نظرنا أنّ هذا الوزن، ما دام لم يخل منه قول شعريّ قديم ولم يجرؤ العرب على الخروج عنه إلاّ بأخرة، ذو صلة بالشعريّة مكينة وإن خفيت أو لم يفصح عنها القدماء إفصاحا.

وأمّا الحذر المنهجيّ الثاني فهو أنّ تلمّس مسائل العروض المتنوّعة في هذه المدوّنة قد يخلّ بنظام العمل ويستبق القول في صميم قضيّة الوزن في الشعر العربيّ إمّا من جهة بنائه وخصائصه أو من جهة الوظائف التي ينهض بها أو تلك المعلّقة عليه.

ولهذا ارتأينا أن يكون تناولنا ها هنا مراوحا بين النظر في خصائص الخطاب النقديّ حين يكون العروض موضوعه والوقوف عند بعض المفاهيم التي أجراها دون التي تبسّط فيها علماء العروض والقافية.

ويمكن أن نميّز بدءا بين سياقين في كتب الأدب والنقد تمّت فيهما معالجة قضايا الوزن. فمنها ما خصّص لها بابا مستقلاّ فأفردها بالقول وتوسّع فيها على نحو ما نعهده في المؤلّفات الخاصّة به، ومنها ما كانت النظريّة الوزنيّة فيه معينا يجري في الخطاب يسترفده الناقد لتشكيل موقف نقديّ أو أداة يعوّل عليها في الحكم على الأشعار والمفاضلة بينها.

1.2. الأقرب من المدار إلى النواة:

فأمّا القسم الأوّل فهو لا يشمل غير تصانيف معدودات، وهي "العقد الفريد" لابن عبد ربّه الأندلسيّ و"العمدة" لابن رشيق القيروانيّ و"منهاج البلغاء" لحازم القرطاجنّي. فالأوّل وإن كان موسوعة أدبيّة عرض فيها صاحبها أخبار العرب وآدابهم وأحوال معاشهم وعوائدهم، فإنّ القسم الذي خصّصه للعروض والقوافي يعدّ من أقدم ما وصلنا عن هذا العلم مبسوطا مفصّلا، ولهذا عدّ مصدرا لا غنى عنه لمن رام دراسة الخطاب العروضيّ في بداياته وسعى إلى استقصاء مباحثه في أوّل عهدها والتدقيق في مصطلحاته. وأمّا الثاني، وقد تخيّر له صاحبه ذلك العنوان، فقد جعله مستوعبا كلّ ما له صلة بالشعر تاريخا وأخبارا وصفات ووجوها في العبارة بيانيّة وبديعيّة حتّى يكون عمودَ القول فيه، ولهذا كان لقضايا العروض حيّز بالغ وصل إلى تسعة أبواب بعضها من صميم بحوثه وهي "باب في الأوزان" و"باب القوافي" و"باب الشطور وبقيّة الزحاف" و"باب شرح الألقاب"[1] وبعضها من متعلّقاته الشديدة ويمكن عدّها ضمن بحوث العروض الرحب، وهي "باب التقفية والتصريع" و"باب الرخص في الشعر" و"باب إحكام القوافي في الخطّ" و"باب النسبة إلى الرويّ" و"باب الإنشاد وما ناسبه"[2]. والواقع أنّ ابن رشيق في جميعها يكاد يكون مستعيدا معطيات العلم ممّا هو مبسوط في التصانيف السابقة، شأنه في ذلك شأن أغلبها، وقد تكون مزيّته عائدة إلى تفصيله آراء الجوهريّ التي استدرك في بعضها على الخليل معتبرا أنّ "حذّاق أهل الوقت

---

1. ابن رشيق، **العمدة في صناعة الشعر ونقده**، تحقيق النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط1/ 2000، 1/ 218-242، 243-276؛ 2/ 1108-1111، 1112-1113.

2. **نفسه**، 1/ 277-291؛ 2/ 1050-1071، 1121-1122، 1123، 1124-1130.

وأرباب الصناعة" يذهبون مذهبه[1]، وهو التفصيل الذي لا نلفيه إلاّ في مظانّه ولا نعثر عليه مردّدا في كتب المتأخّرين. وعلى هذا النحو يمكن ضمّ أبواب "العمدة" إلى "كتاب الجوهرة الثانية في أعاريض الشعر وعلل القوافي" فنعتبرها جميعا أقرب إلى المدوّنة العروضيّة النواة تكاد لا تخرج عنها إلاّ قليلا، حتّى ليمكن إفرادها وقراءتها مستقلّة عن سياقها في الكتابين.

وأمّا الكتاب الثالث فهو "المنهاج" لحازم، وهو نسيج وحده لأنّه اتّخذ فيه منهجا في التناول مختلفا عن جميع أسلافه من ناحية تبويب مسائله وتفسيرها وإدراجه إيّاها في مبحث أعمّ هو العلم الكليّ "وهو علم البلاغة الذي تندرج تحت تفاصيل كلّياته ضروب التناسب والوضع"[2]، وهي غير البلاغة التي استقرّ مفهومها وتحدّدت أقسامها الثلاثة ومختلف أساليبها في التراث، فإنّما هي البلاغة العامّة "المعضودة بالأصول المنطقية والحِكْميّة" لا الواقعة في "حضيض صناعات اللسان الجزئية المبنيّة أكثر آرائها على شفا جرف هار"[3]. وهو إذ يعلن الانفصال عن تراث لغويّ كامل قدّر له تلك الصفة، نجده يقف من العروضيّين موقفا حادّا، فهم "فقراء إلى أن يقتبسوا تصحيح أصول صناعتهم في هذه الصناعة"[4] وهم "جهّال بطرق التناسب والتنافر"[5]. ولهذا لا ينبغي التعويل على كثير ممّا قالوه في تقسيم الأجزاء ووضع البحور. بل إنّ انفكاكات الأوزان بعضها من بعض وهي التي تُسمّى الدوائر "أمور عارضة" و"مُلحة عرضية لحقت الأوزان اتّفاقا" ولا ينبغي اعتبارها "حقيقة بنيت عليها الأعاريض وضعا واعتمادا"[6]. فهذا المسلك منهم في رأيه جعلهم قاصرين عن إدراك جوهر الوزن ومعرفة منطقيّة بأوضاعه في العربيّة.

وقد اقتضى هذا منه أن يعيد قسمة الوحدات العروضيّة وتجزئة بعض البحور على خلاف المألوف في مظانّها منتهيا إلى القبول بوزن مستحدث وجده مستطرفا وهو الدبيتي، ورفض آخر رآه سخيفا "فيه كلّ قبيحة" وأحقّ بالتكذيب والردّ وهو المضارع[7].

1. نفسه، 1/219.
2. حازم، منهاج البلغاء، ص 226.
3. نفسه، ص 231.
4. نفسه، ص 226.
5. نفسه، ص 231.
6. نفسه، ص 232.
7. نفسه، ص 243، 268.

وإن يكن الهيكل العروضيّ العامّ الذي أقامه حازم ممّا يمكن إلحاقه بعدد من المستدركات على الخليل[1]، فإنّنا نعتبره مندرجا ضمن فعل تأويليّ لنظام العروض الخليليّ وذلك لسببين على الأقلّ. أوّلهما أنّ حازما لا ينطلق من فراغ إذ ينشئ نظامه ويفصّل القول في مختلف أبوابه وعناصره وإنّما هو يعوّل على تراث عروضيّ اطّلع جيّدا عليه فاستخدم كثيرا من مصطلحاته ومفاهيمه بل أقرّ العمل بأغلب تجزئات الأوزان وصورها لم يستثن منها إلاّ:

- مخلّع البسيط الذي قاده النظر فيه إلى أنّه بحر قائم بنفسه غير منفكّ عن آخر وقدّر أنّ بناء شطره على "مستفعلاتن مستفعلاتن" ذاهبا إلى أنّ الشعراء التزموا فيه حذف الساكن الذي يقابل حرف السين في الجزء الثاني بسبب كثرة السواكن، واقترح تسميته باللاحق[2]؛

- وأغلب بحور الدائرة الرابعة ما عدا الخفيف الذي لم يعقّب على وضعه والمضارع الذي رفضه، وهذه البحور هي المنسرح فقد رأى أنّ "بناء شطره مستفعلاتن مستفعلن فاعلن"[3]، وهو تقدير الخليل نفسه في عدد المقاطع ونوعها وترتيبها، ولا يختلف عنه إلاّ بالتجزئة و**العبارة** عنها؛ والسريع الذي ذهب إلى أنّ "تجزئته الصحيحة التي تشهد بها القوانين البلاغيّة مستفعلن مستفعلن فاعلانْ"[4]، وهي في الواقع لا تختلف في شيء عن تجزئة الخليل ولا في العبارة عنها إلاّ في تأكيد استقلالها عن متصوّر الدائرة التي تقتضي أنّ بعض البحور يتولّد من بعض؛ والمقتضب الذي رأى أنّ "أصل بناء شطره فاعلن مفاعلَتن فاعلن مفاعلَتن"، إلاّ أنّهم "لم يستعملوه إلا منصوفا"[5]، منصوفا"[5]، وهذه التجزئة الجديدة "فاعلن مفاعلَتُن" بدورها ليست إلاّ **تعبيرا** مختلفا عن عن انتظام مقطعيّ واحد؛ والمجتثّ الذي قدّر أنّ أصله الذي تقتضيه مقاييس البلاغة أن يكون وزنه "مستفعلن فاعلاتن فاعلانْ"[6] وجعل له ضروبا يرتدّ بعضها إلى ما هو معدود في نظام الخليل ضمن مجزوء البسيط.

- وأخيرا بحر الخبب الذي قرّر أنّ "بناء شطره: مُتَفَاعِلَتُنْ مُتَفَاعِلَتُنْ"، نافيا صلته بأصله المفترض في نظام الخليل وهو "فاعلن" أربع مرّات في الشطر لأنّ زحاف

1. فصّل محمد العلميّ كلّ مظاهر استدراك حازم على عروض الخليل وتتبّعها عنصرا عنصرا. انظر كتابه: **العروض والقافية**: دراسة في التأسيس والاستدراك، فصل "مستدرك القرطاجنّي في العروض"، مرجع سابق، صص 255-285.

2. حازم، **منهاج البلغاء**، ص 238، 256. وفي حال التزام حذف السين كما ذكر فإنّ وزنه يكون حينئذ غير مختلف في شيء عمّا هو معروف في كتب العروض: مستفعلن فاعلن فعولن.

3. **نفسه**، ص 242.

4. **نفسه**، ص 236.

5. **نفسه**، ص 234.

6. **نفسه**، ص 237.

"الخبن"، وهو تقصير المقطع الأوّل لا يكون أبدا لازما ولأنّ القطع، وهو إسقاط مقطع قصير من أوّل الوتد، لا يقع في الحشو من الأبيات[1].

والملاحظ أنّ هذه التجزئات الجديدة لم تمسّ كلّ بحور الدوائر الثلاث الأولى (الطويل والمديد والبسيط والوافر والكامل والهزج والرجز والرمل) وكذلك بحر المتقارب، فلم يختلف وصفها عمّا هو متعارف في تصانيف العلم، وكادت في المقابل تقتصر على الدائرة الرابعة التي عدّها ابن السرّاج "أصعب الدوائر فكّا"[2] لاشتمالها دون نظائرها على الوتد المفروق.

وأمّا السبب الثاني الذي رجّحنا به أنّ حازما يقوم بفعل تأويليّ فهو السجال الذي طبع كثيرا من فصول عمله. وقد اقتضي ذلك منه أن يتبنّى أحيانا مختلف الوحدات التقطيعيّة المعروفة في نظام الخليل، وهي التي سنحاول تحليلها وتفسيرها في الباب الموالي، دون تغيير كبير. فالأسباب والأوتاد هي نفسها بأنواعها إلاّ أنّه أضاف إليها ما سمّاه سببا متواليا نحو "قالْ" ووتدا متضاعفا نحو "مقالْ"[3]. وإذا كان الخروج من منطق الدوائر ممهّدا لإلغاء وحدة الوتد المفروق من الاعتبار، شأن ما فعل الجوهري في "عروض الورقة"، فإنّها ظلّت ركنا مكينا في نظامه يعوّل عليها لتفسير تجزئات عدد من البحور[4]. وبالرغم من أنّه لم يذكر الفاصلة في القسمة فلم يؤصّلها ضمن الأرجل التي تتركّب منها الأجزاء، إلاّ أنّه يوردها في أربعة مواضع[5] حين احتاج التحليل إليها لأنّ ساكنها الأخير ثابت ثبوت ساكن الوتد. وهو ما يعني أنّ حازما إذ يساجل التراث العروضيّ ويجادل مستنداته التي يراها مفتقرة إلى سند البلاغة العامّة الكلّيّة، يقرّ بعدد من مفاهيمه إذ يسعى إلى الاستئناف عليها، ويعيد قراءتها وفهمها من أجل تصوّر يراه مختلفا. ولعلّ أظهر مواضع الجدال تلك التي حاور فيها الخليل في قسمة الأسباب والأوتاد فقد أنهاها بأن "لا تشاحّ في الألفاظ كما أنّه لا حرج على من عدل عمّا تقتضيه تلك الأسامي في المسمّيات إذا أراد الإفصاح عن جهات مشابهاتها"[6]. وهو ما يقود إلى أنّ تراث الخليل كان بمثابة نصّ للقراءة أخذ منه حازم ما بدا له مناسبا واستصفى منه مفاهيم فعدّلها ورفض فصولا أخرى لاحظ غياب انتظامها. وليست تلك المقدّمة الأولى التي اعتبر فيها العروضيّين فقراء "إلى أن يقتبسوا تصحيح أصول صناعتهم" من علم البلاغة العامّ الذي يكشف وحده عن جهات التناسب وما يصحّ من التركيبات الوزنيّة ممّا لا يصحّ، إلاّ مهادا نظريّا ومقتضى جداليّا للمحاورة والنقض

1 . **نفسه**، ص 229، 243.

2 . ابن السرّاج، **العروض**، ص 295.

3 . حازم، **منهاج البلغاء**، ص 236.

4. **نفسه**، ص 230، 234، 236-237.

5 . **نفسه**، ص 229، 234، 242، 260.

6 . **نفسه**، ص 252.

والإبرام، دون أن تنبع حقيقةً عن واقع فعليّ أو تنتهي إلى نتائج كبرى مخالفة لنظام الخليل. وسنسعى في آخر فصول هذا البحث إلى التساؤل عمّا قدّره حازم خاصّا بالنظام الذي استأنفه أهو استدراك مطلق أم هو ثاوٍ في نظرية الوزن نفسها وأنّ عمله لم يكن حينذاك إلاّ قراءة للأوزان العربيّة بأدوات التراث العروضيّ نفسه؟

على أنّنا إن تجاوزنا المسائل الجزئيّة الدقيقة التي ألمّ بها حازم في "المنهاج" وجعلها مفصّلة مبسوطة في كتاب لم يصلنا[1]، ونظرنا في السياق العامّ الذي نزّل فيه قوله في العروض لاحظنا بدءا أنّه يدرجه ضمن باب عامّ هو أحوال النظم ومدى ملاءمتها للنفوس أو منافرتها لها بحسب قوانين البلاغة[2]، وهو يتّخذ له ثانيا عنوانا مطوّلا ترتدّ كثير من كلماته إلى العنوان الأعلى، وهو "الإبانة عن أنماط الأوزان في التناسب، والتنبيه على كيّفيات مباني الكلام وعلى القوافي وما يليق بكلّ وزن منها من الأغراض، والإشارة إلى طرف من أحوال القوافي وكيفيّة بناء الكلام عليها وما تعتبر به أحوال النظم في جميع ذلك من حيث يكون ملائما للنفوس أو منافرا لها"[3]. فالقول في العروض عنده محكوم بمبدأين. أوّلهما عائد إلى خصائص الوزن نفسه وهو الذي أخلص له مصطلح التناسب، وثانيهما راجع إلى أثر الوزن في النفس، وقد حدّه بطرفين هما الملاءمة والمنافرة. وما دامت الاستطابة[4] معقودة على عاملين فإنّ ذلك التناسب لن يكون له عيار واحد وستتعدّد وجوهه على نحو يحتاج إلى تفصيل وتدقيق. فهو يجعله أوّلا اتّساقا بين الأجزاء المتماثلة وهي البحور التي سمّاها الجوهري مفردة كالمتقارب، ويجعله ثانيا إيلافا بين الأجزاء المتضارعة على نسق ارتقاء أو نسق انحدار[5]، والمضارعة أن تتشابه الأجزاء في مبادئها أو أواخرها فيكون بين الجزأين المجتمعين ما يشبه الترجيع الناقص وذلك كالطويل والبسيط[6]. ولكنّ نزعة حازم في إطلاق القول أغلقت البيان في ما يبدو على بعض الدارسين وجعلت العبارة عن مهمّات الوزن عندهم عامّة أو غير مستقصاة، ولم تكشف من ثمّ عن بعض الاضطراب في مبادئه ومجاريها[7]. وذلك مثلا في حدّه لأكثر أنواع التراكيب تلاؤما، فبعد أن ذكر

1 . **نفسه**، ص 259.

2 . "القسم الثالث في النظم وما تعرف به أحواله من حيث يكون ملائما للنفوس أو منافرا لها من قوانين البلاغة". **نفسه**، صص 199-324.

3 . **نفسه**، صص 226-286. وهو المنهج الثاني من الثالث.

4 . "إنّا نشترط في نظام الشعر أن يكون مستطابا". **نفسه**، ص 267.

5 . **نفسه**، ص 248.

6 . انظر تفاصيل ذلك في عمل محمد العلمي، **العروض والقافية**، صص 272-274.

7 . لجابر عصفور فصل مهمّ عن مفهوم "تناسب الوزن" عند حازم. ولكنّ كلامه اتّخذ وجهة عامّة تتحدّث عن التناسب دون أن تفصح عمّا هو بالضبط في الوزن. انظر: **مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقديّ**، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، ط 5/ 1995، صص 308-315. ولمحمد العلمي في الفصل الذي خصّصه لمستدرك حازم في

أنّ التضارع "يشترط مساواة أكثر الجزأين"، اعتبر أنّ "أحسن التركيب ما وُضع فيه أحد المتضارعين ممّا يلي الحيّز الذي ضارعه من صاحبه نحو وضع الطويل والبسيط. ولهذا رُفض مقلوب وضعهما لأنّ الجزء فيه ليس موضوعا ممّا يلي الجزء الذي ضارعه من صاحبه"[1]. وهو قول يبدو لنا مضطربا أو يناقض آخره أوّله. فالمضارعة في الطويل قامت على جزأين يتماثلان صدرا لأنّ الجزء الثاني "مفاعيلن" هو في الوزن يعادل الجزء الأوّل "فعولن" وقد أضيف إلى آخره مقطع طويل [(υ- -) + (-) = مفاعيلن)، والمضارعة في البسيط على العكس تقع عجزا لأنّ الجزء الثاني فيه "فاعلن" هو في الوزن يعادل الجزء الأوّل "مستفعلن" وقد حذف من أوّله مقطع طويل [(- - υ-) – (-) = فاعلن]. وهذا الاختلاف في وضع البحرين يجعلنا نفهم عبارته "يلي الحيّز" على غير معنى الترتيب وترتجح على أنّها مطلق الجمع المنتظم، إذ المضارعة وقعت في أحدهما صدرا وفي ثانيهما عجزا. ثمّ إنّ تشافع الأجزاء كان في الطويل ذا نسق ارتقاء لأنّ الجزء الثاني أوفى مقاطع من الأوّل (فعولن مفاعيلن) وهو في البسيط ذو نسق انحدار لأنّ الجزء الثاني يجيء أنقص من الأوّل (مستفعلن فاعلن). فهما إذن مختلفان في كلّ شيء. وما داما في نظام الخليل ينتميان إلى دائرة واحدة فإنّ مقلوب الأوّل سيكون له تناسب الثاني والعكس صحيح، لأنّ المضارعة في مقلوب الطويل قائمة على حذف مقطع طويل من آخر الجزء الأوّل [(υ- - -) – (-) = فعولن] فتكون ذات نسق انحدار، وهي في مقلوب البسيط عائدة إلى إضافة مقطع طويل إلى بدء الجزء الأوّل [(-) + (- υ-) = مستفعلن] فتأتي على نسق ارتقاء. ولكنّ حازما اعتبر هذين البناءين مرفوضين لأنّ "الجزء فيه ليس موضوعا ممّا يلي الجزء الذي ضارعه من صاحبه" ولذلك لم يقل عليهما العرب شعرا. فكيف نفهم هذا التعليل؟

إنّ النتيجة المنطقيّة من هذا الربط عنده أنّ نسق الارتقاء مشروط بالإضافة إلى آخر الجزء وأنّ نسق الانحدار معقود على الحذف من أوّل الجزء على النحو الذي جاء فيه الانتظام مع الطويل والبسيط. فإذا انعكست الآية كأن يكون انحدار النسق موصولا بحذفٍ من آخر الجزء كمقلوب الطويل أو يكون ارتقاء النسق مقرونا بإضافة إلى أوّل الجزء كمقلوب البسيط، كانت المضارعة غير ملائمة. وإن نحن نظرنا في مختلف الأوزان التي قامت على تشافع الأجزاء والتناوب بينها لاحظنا أنّ مبدأه هذا لا يوافق أوّلا وزنا منتميا إلى دائرة الطويل والبسيط نفسها، وهي دائرة المختلف. فالمديد في تناسب وزنه وتشافع أجزائه كالبسيط يقوم على نسق انحدار لكنّه غير مقرون بحذف مقطع طويل من أوّل الجزء الأوّل بل كان الحذف من آخره [فاعلاتن = (- υ - -) –

العروض تفصيل جيّد لقضايا الوزن عند صاحب "المنهاج" ولكنّه لم يكشف عن حقيقة التناسب ولا توقّف بالتحليل مثلا عند التعريف الذي سنورده في المتن الآن ونراه ضروريًا في الإبانة عن بعض قوانين التناسب لديه.

1 . حازم، **منهاج البلغاء**، ص 248.

(-) = فاعلن]، فهو من هذه الناحية له خصائص مقلوب الطويل المرفوض. وإذا كان هذا البحر في ذوق القدماء متكسّرا وفيه ضعف ولين[1] ممّا قد يجعله استثناء مفهوما أقرّه عليه أسلافه على نحو ما سنرى في مواضع لاحقة من بحثنا، فإنّ من التجزئات التي وضعها بديلا عن تجزئة الخليل ما يخالف هذا المبدأ الذي رسمه. فقد جعل شطر المنسرح كما ذكرنا أعلاه مبنيّا كما يلي: "مستفعلاتن مستفعلن فاعلن". فإن يكنْ توارد أجزائه قائما على نسق انحدار ما دام الجزء الثاني أقلّ مقاطع من الجزء الأوّل، والجزء الثالث أقلّ منهما، فإنّ عيار المضارعة مختلف، فبينما هو بين الأوّلين موصول بحذف مقطع طويل من آخر الجزء (مُسْتَفْعِلَاتُنْ← مُسْتَفْعِلَا ø = مُسْتَفْعِلُنْ)، كان بين الأخيرين مرتبطا بحذفٍ من أوّلهما (مُسْتَفْعِلُنْ← ø تَفْعِلُنْ = فَاعِلُنْ)، فاجتمع وجهان من التناسب اقتضى مبدأ القول عنده ألاّ يجتمعا في شطر واحد. وفضلا عن ذلك فإنّ هذه التجزئة تخلّ بتناسب موقع الوتد في الأجزاء المتشافعة لأنّ موضعه في الجزء الأوّل حشو ("عِلَا" من "مُسْتَفْعِلَاتُنْ") وهو في الأخيرين عجز ("عِلُنْ" من "مستفعلن" و"فاعلن").

وليس من غرضنا في هذه الفقرة أن نستعرض كلّ خواصّ نظريّة الوزن عند حازم رابطين إيّاها بمبدأ التناسب، لأنّ بعضا من سماتها وعناصرها ممّا سنفصّل فيه القول في السياق اللائق به من بعد، ولكنّا أردنا الإشارة إلى أنّ هذا المبدأ العامّ عنده محكوم دائما بعيار آخر يختلف من موضع أوّل إلى ثانٍ فيجعله ملائما للنفس أو منافرا لها. وهو إذ صدّر به قوله في العروض استنادا إلى ما اعتبره بلاغة معضودة بالأصول المنطقية والحكميّة فإنّه جعله المدخل إلى تأويل الانتظامات الوزنيّة عبر أدوات التراث العروضيّ نفسها.

إنّ مبدأ التناسب قاد حازما في "المنهاج" إلى أن يصل عناصر القول الشعريّ بعضها ببعض ويحيل أحدها إلى الآخر. ومن أجل تأصيل دقيق له واتّساق بين فصول القول، جعله موصولا بمفهومٍ استعاره من الفلاسفة العرب شرّاح أرسطو وهو التخييل. فـ"الشعر كلام مخيّل موزون، مختصّ في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك". ولأنّ كلّ قول شعريّ مبنيّ على أربعة أنحاء، فإنّ جهات التخييل عنده هي المعنى أوّلا والأسلوب ثانيا واللفظ ثالثا والنظم والوزن رابعا[2]. وهي جهات تردّد على نحو غير تامّ "الأسباب المفردات التي يحيط بها حدّ الشعر" عند قدامة بن جعفر[3]، وخاصّة أنّ إفادته منه بيّنة في فصول عديدة من "المنهاج"[4].

---

1 . **نفسه**، ص 260، 268-270.

2 . **نفسه**، ص 89.

3 . "وهي أربعة: "اللفظ والمعنى والوزن والتقفية"". قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، ص 69.

4 . حازم، منهاج البلغاء، ص 25، 48، 52، 87، 140-143، 165، 167-168.

وقد عدّد حازم طرائق التخييل وجعلها سبعا[1]، غير أنّنا يمكن ردّها عبر الاختزال والإجمال إلى مسلكين اثنين. أوّلهما مشدود إلى ما ينشأ بين المتقبّل والقول من علاقة كنائيّة نقترح تسميتها بعلاقة التداعي، وهي قائمة على المجاورة لأنّ القول معها عبر أحد تلك الأنحاء، "يذكّر" أو "يشير"، فيقع في الذهن "شيء من طريق الفكر وخطرات البال"[2] لا يطابق بالضرورة ما جاء في القول، فيكون التخييل فيه قد أنشأ سلسلة من المخيَّلات يجاور بعضها بعضا وتستدعي لدى المتقبّل أحوالا وصورا أو معاني ومواقف لا يفصح عنها القول ذاته ولكنّه يثيرها في النفس عبر آلية التداعي. وثانيهما معقود على خصائص القول نفسه وهو المحاكاة وذلك بأن تكون بين الأنحاء الأربعة علاقات تجاوب وترجيع فيُحاكَى الصوتُ أو الفعلُ أو الهيئة "بما يشبه ذلك من صوت أو فعل أو هيئة, أو بأن يحاكى لها معنى بقول يخيّله لها"[3]. فيكون في كلّ جهة من جهات القول ما يشبه الصدى للأخرى والرجع لها عبر فعل التصوير والإيحاء[4]. وإذا كان بعض هذه التخاييل ضروريّا كـ"المعاني من جهة الألفاظ" وبعضها أكيدا كتخييل الأسلوب فإنّ تخييل الوزن مستحبّ. وهي إشارة أولى منه إلى أنّ لأمر الوزن في الشعر العربيّ تقديرا مختلفا عمّا يمكن أن يكون عليه أمره في غيره. ولهذا كانت درجة الاشتراط فيه دون اللزوم وهي الاستحباب.

وقد تكون مسألة المناسبة بين الوزن ومطلق الغرض أو بين الوزن ومقاصد القول من جدّ ورصانة أو هزل ورشاقة أو بهاء وتفخيم أو صغار وتحقير من أكثر المسائل إشكالا في حديث حازم عن تخييل الوزن[5]. فإن كان نهجه فيها قد تأتّى إليه من شروح الفلاسفة العرب لكتاب الشعر لأرسطو وخاصّة ابن سينا، وكان حديثهم حذرا في تنزيل كلامه على الشعر العربيّ على نحو ما ذكره ابن رشد في "تلخيصه" حين اعتبر "من التخييلات والمعاني ما يناسب الأوزان الطويلة ومنها ما يناسب القصيرة، وربّما كان الوزن مناسبا للمعنى غير مناسب للتخييل" أو بالعكس، ثم عقّب بأنّ "أمثلة هذه ممّا يعسر وجودها في أشعار العرب أو تكون غير موجودة فيها"[6] أصلا؛ فإنّ حازما سعى إلى إلى أن يصل بالمناسبة إلى أقصاها وأن يستأنف قولا وعد ابن سينا به ولم ينجزه ولهذا

1 . نفسه، ص 89-90.

2 . نفسه، ص 89.

3 . نفسه، ص 89-90.

4 . توسّع منصف الوهايبي في علاقة التخييل بالمحاكاة عند حازم في مواضع عديدة من عمله: **الطائيّة في الشعر: مذهب الطائيّ (أبو تمام حبيب بن أوس)**، كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة بسوسة، دار الاتّحاد للنشر والتوزيع، تونس، 2016. وخاصّة في الفصل: تنوير 2.3: قراءة الألفة، صص 251-262.

5 . حازم، **منهاج البلغاء**، ص 89.

6 . ابن رشد، **تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر**، ضمن مجموع عبد الرحمان بدوي، فنّ الشعر لأرسطو، مكتبة النهضة المصريّة، القاهرة، 1953، ص 232.

قال: "وقد ذكرت في هذا الكتاب من تفاصيل هذه الصنعة ما أرجو أنّه من جملة ما أشار إليه أبو عليّ ابن سينا"[1].

ويبدو أنّ هذه المناسبة في "المنهاج" راوحت بين العموم والخصوص. ويمكن أن نضرب على ذلك مثلا حديثه عن زوجين من البحور هما الطويل والبسيط من جهة والمديد والرمل من جهة أخرى.

الطويل والبسيط	**- "فمنها أعاريض فخمة رصينة تصلح لمقاصد الجدّ كالفخر ونحوه نحو عروض الطويل والبسيط". ص 205.** **- "الطويل والبسيط عروضان فاقا الأعاريض في الشرف والحسن وكثرة وجوه الوضع"، وهذا الوضع "به حسن التركيب وتناهي في التناسب". ص 238.** **- "أوزان الشعر منها متناسب تامّ التناسب متركّب التناسب متقابِلُهُ مُتَضَاعِفُهُ، وذلك كالطويل والبسيط"، "فالأعاريض التي بهذه الصفة هي الكاملة الفاضلة". ص 259.** **- "فأعلاها (أي الأوزان) درجة في ذلك الطويل والبسيط". ص 268.** **- " فالعروض الطويل تجد فيه أبدا بهاء وقوّة، وتجد للبسيط سباطة وطلاوة". ص 269.** **- القصيدة في الطويل والكامل مائلة إلى القوة". ص 269.**
المديد والرمل	**- "يقصد فيها إظهار الشجو والاكتئاب"، وفيهما حنان ورقّة وضعف. ص 205.** **- "فأمّا المديد والرمل ففيهما لين وضعف، وقلّما وقع كلامٌ فيهما قويّ إلاّ للعرب. وكلامهم مع ذلك في غيرهما أقوى". ص 205.** **- و[تجد] للمديد رقّة ولينا مع رشاقة، وللرمل لينا وسهولة. ولما في المديد والرمل من اللين كان أليق بالرثاء وما جرى مجراه منهما بغير ذلك من أغراض الشعر". ص 269.** **- في المديد والرمل يضعف الكلام وينحطّ عن طبقته كما في الوافر والطويل. ص 269.** **- القصيدة في المديد أو الرمل مائلة إلى الضعف". ص 269.**

يمكننا تعويلا على هذه الاقتباسات تقديم الملاحظات الآتية:

- يطلق حازم هذه الصفات المختلفة للبحور من بهاء وقوّة أو ضعف ولين استنادا إلى خصائص عروضيّة رآها قائمة في أوزانها لا بعد مدارسةٍ للأشعار وملاحظة الجدل

1 . حازم، **منهاج البلغاء**، ص 70. وابن سينا هو أكثر شرّاح "الشعر" لأرسطو ذكرا في "المنهاج" فقد ورد اسمه إحدى وعشرين مرّة، ص 69، 70، 74، 78، 81، 83-85، 92، 117-118، 124-125، 266؛ وأحيانا يورد له حازم نقولا، انظر مثلا ص 78. أمّا الشارح الثاني فهو الفارابي وقد نقل عنه مرّتين، ص 68، 123. ولم يرد ذكر ابن رشد.

الممكن بين الوزن والكلام لفظا وتركيبا وصورة، فلم نجد أثرا لتخييل الوزن في أمثلة أتى بها. ودليل ذلك أنّ في الصفحات الإحدى والأربعين التي خصّصها لمسائل العروض والقافية لا يحضر من الأبيات إلاّ ثلاثة وعشرون بيتا ومن الأشطار إلاّ ثلاثة عشر شطرا، أي ما قدرهُ صفحة أو صفحة ونصف، أغلبها يرد للتمثيل على الأوزان والقوافي على نحو ما هو مألوف في تصانيف العروض دون الوقوف على نظمها ووجوه التناسب بين وزنها ومعانيها أو صورها. وإذا ما عبّر عن استطابة في الذوق وحُسنٍ في الوضع، كنحو موقفه من الوزن الدبيتي[1]، فإنّه يُرجعهما إلى الوزن مطلقا والانتظام مجرّدا، أي إلى الهيكل الشاغر، قبل أن يصير كلاما موزونا.

▪ يعقد حازم، في ما قد يصحّ اعتباره معه على سبيل الجدل والمسايرة دلالاتِ الأوزان أو طاقتَهَا على الإيحاء بالدلالة، صلة بين الوزن والغرض. وهو ما يستبين من ذكره للفخر والرثاء في الاقتباسات الواردة أعلاه. على أنّ مفهوم الغرض، وهو مصطلح أجراه مرّات عديدة[2]، ليس بالوضوح الذي قد نظنّ. فقد بدا مرّة دالّا على موضوع القول ومرّة على المقصد منه، وبينهما من لطيف الفروق ما يكشف عنه حازم إذ يصرّف العبارة ويربطها تارة باللغة وطورا بغير اللغة. فهذه المقاصد قد تكون الجدّ والرصانة أو الهزل والرشاقة أو "إظهار الشجو والاكتئاب" أو الاستخفاف والصغار والتحقير[3]، وهي جميعها ليست أغراضا بالمعنى الذي جرت عليه العبارة في كتب النقد كـ"نقد الشعر" و"العمدة" بل هي أقرب إلى الدلالات الموصولة بأثر القول في النفس. فمن مجاري مصطلح الغرض في "المنهاج" إذن ما كان مشدودا إلى القول نفسه، وهو عباراته إذ تسعى إلى الإحاطة بمعنى أو صورة أو حكمة أو ما شابه من مواضيع القول وأنواعه التي استقرّت عند العرب من مديح وهجاء ورثاء وما ضارعها، ومنه ما كان موصولا بما يطلبه القول "من إيقاع الدُلسة للنفس في الكلام"[4]، أي ما يسعى إلى إحداثه فيها من انفعالات وينشئه من طرب أو شجو أو سواهما من أحوال النفس. وفي هذه الجهة الثانية من جهتي الغرض يكون لحديث حازم عن الملاءمة أو المنافرة معنى.

إنّ مبدأ التناسب العامّ إذن هو الذي دفع حازما إلى اعتبار "تخييل الأغراض بالأوزان"[5] مقوّما للشعريّة. ولكنّ ذلك لم يكن إثر مدارسة للأشعار، فلم نجده نظر في أيّ بيت من هذه الزاوية، وقد اكتفى في المقابل بالتمييز بين الأوزان الطويلة والقصيرة والنظر إلى التناسب المقطعيّ مجرّدا عن الكلام. ولا شكّ في أنّ الذي وجّهه هذه

1. نفسه، صص 241-242.
2. نفسه، صص 202، 205، 206، 208، 216، 266، 276، 284، 288، 289، 290، 291، 302.
3. نفسه، صص 205، 266.
4. نفسه، ص 72.
5. نفسه، ص 266.

الوجهة هو ما نبّه إليه ابن سينا في شرحه لكتاب أرسطو في الشعر من أنّ الشعراء اليونانيّين يلتزمون لكلّ غرض وزنا يليق به ولا يتعدّونه إلى غيره[1]، فتعدّى بهذا ما هو مألوف عند اللغويّين والأدباء عامّة من الحديث عن اعتدال الوزن إلى مناسبته لمقاصد القول وأثره في النفس.

- إنّ النتائج التي توصّل إليها حازم بخصوص منازل البحور وتقدمة بعضها على بعض، وإن بدت مستندة إلى مبادئ أخرى معضودة كما يقول بالمنطق والحكمة لا إلى ما جرى في التراث العروضيّ والنقديّ من أحكام، لا تختلف في الواقع عمّا استقرّ فيهما من قول على نحو ما سنذكره أدناه عند الحديث عن أبي العلاء المعرّي. فلم تنته مقدّماته المختلفة إلى نتائج مغايرة. ولهذا عددنا عمله إعادة قراءة للعروض وتأويلا لا ابتداء جديدا. وهو ما يسمح لنا بضمّه إلى المدوّنة العروضيّة الرحبة دون أن يُحدث فيها شرخا، بل تكون إشاراته وتعاليقه المميّزة بمثابة النصّ الخلفيّ الذي قد يفصح عمّا أضمرته باقي النصوص.

ونحن إذ نكتفي في هذا الموضع بالنقاط التي عالجناها من نظريّة الوزن عند حازم، لا نعني أنّها تنحسر في الحدود التي قدّمناها أو أنّ خطابه غير مُشرَع على مسائل معقّدة أخرى، ولكنّا أردنا التمثيل على خصوصيّة التناول عنده وخاصّة أنّ سياقنا هو تقديم المدوّنة العامّة وبيان خصائصها، ثمّ لأنّ كثيرا ممّا أفاض فيه كمفهوم البيت والمقارنة بين مجالي المسموعات والمرئيّات ممّا سنسعى إلى التوسّع فيه في قادم العمل.

ونودّ أن نشير أخيرا، في خاتمة حديثنا عن هذا القسم الأوّل من المدوّنة النقديّة، إلى أنّ تلك الكتب الثلاثة، أي "العقد الفريد" و"العمدة" و"المنهاج"، تنتمي جغرافيّا إلى المغرب الإسلاميّ. ونحن لم نجد في المصادر النقديّة المشرقيّة من خصّص للعروض والقافية بابا كالذي ألفيناه فيها، عدا كتاب "الحور العين"[2] لنشوان الحميري (ت 573 هـ) في سياق استطراد طويل. وهو مع ذلك دون ما في الكتب الثلاثة الأولى مادّة وبسطا. واللافت أنّ صاحبه واقع في الطرف الآخر من العالم العربيّ. فلعلّ من تقاليد ثقافة المركز ألاّ تتناول العروض والقافية إلاّ في كتب مفردة فيكون موضوعَها الوحيد، بينما تنزع تقاليد الكتابة في الأطراف إلى الإحاطة وضمّ مبحث العروض إلى مبحث الأدب والنقد.

---

1 . نفسه، ص 266.

2 . نشوان الحميري، **الحور العين**، صص 101-123.

2.2. مجرى الوزن في المدوّنة النقدية

وأمّا القسم الثاني من تصانيف المدوّنة النقديّة فهي التي لاحظنا فيها حضورا للعروض على نحو أو آخر فأبدت آراءها في الأوزان أو استندت إليه في بعض أحكامها على الأشعار دون أن يدفعها ذلك إلى أن تفرد للعلم بابا خاصّا به. وهي نصوص مختلفة تسلك من المناهج والمقاصد صنوفا وأضربا. ويمكننا استئناسا بتقسيم الفاضل بن عاشور لمدوّنة الكلام على الكلام أن نعيدها إلى ثلاثة أقسام هي كتب الإنشاء، أي الكتب الأدبيّة العامّة كرسائل المعرّي، وكتبُ البلاغة وهي التي نهجت نهجا جزئيّا أو كلّيّا في استقصاء وجوه البيان والبديع، وكتبُ نقد الشعر سواء ما توجّه منها وجهة نظريّة ككتاب قدامة أو ما انتحى منحى التطبيق جزئيّا كـ"موازنة" الآمدي أو كليّا كشروح الشعر[1].

وقد استقام لنا، بعد المدارسة والتثبّت في هذه المدوّنة الرحبة، إرجاع مختلف المواقف فيها إلى محورين اثنين. أوّلهما محور العروض مجرّدا عن الكلام، فهو قول مطلق في الوزن والقافية دون عقد لصلة بينهما وشعرٍ مخصوصٍ. وثانيهما محور العروض حين تتنزّل مبادئه في كلام، ولنصطلح عليه بمحور البيت، فهو قول في الوزن والقافية حين ينشأ بهما، ومن نافل الحديث بغيرهما أيضا، شعرٌ يُنشد أو يقرأ. ولـمّا كانت هذه المدوّنة موسّعة جدّا فإنّنا سنسلك مسلك التمثيل على المواقف عند أهمّ القائلين بها ساعين إلى استصفاء بعض النتائج التي نقدّر أنّها تمثّل مدخلا عروضيّا إلى بيان خصائص الشعريّة العربيّة القديمة.

1.2.2. محور العروض المحض:

لا نضيف جديدا إذا ذكرنا أنّ الوزن عند القدماء اعتُبر دائما من أركان الشعر التي لا استغناء عنها بل هو "أعظم أركان حدّ الشعر وأولاها به خصوصيّة"[2]. غير أنّا إذا حاولنا أن نتقصّى الصفات المشروطة فيه التي أهّلت وزنا لأن يكون أفضل من وزن أو أن تكون له مزيّة على غيره لم نجد المدوّنة النقديّة تفصح عن شيء من ذلك إلاّ على نحو موجز جدّا لا يقارن بالحديث عن خصائص الألفاظ والتراكيب والصور. وهو ما يعني أنّ ثمّة مفارقة بين المنزلة التي يحظى بها الوزن في حدّ الشعر مطلقا والمنزلة التي له في الخطاب النقديّ حين يقوّم الأشعار ويفاضل بينها. فبينما يكون ممّا لا عديل عنه عند ضبط الحدّ وبيان المفهوم حتّى اعتبره الجاحظ "معجزا"[3] - وهو وصف لافت أجمل به موقف العرب منه وتخيّر له من العبارات ما جعله الآخرون مخصوصا بالقرآن - نجد الحديث عنه ضامرا والاستناد إليه في بيان ما في الأبيات أو القصائد

1. حازم، **منهاج البلغاء**، مقدّمة محمد الفاضل بن عاشور، ص 8.
2. ابن رشيق، **العمدة**، 1/218.
3. الجاحظ، **الحيوان**، 1/75.

من حسن وبهاء يكاد يكون شيئا غير مذكور. فإذا مثّلنا بكتاب "الصناعتين" لأبي هلال العسكريّ (ت 395 هـ)، وهو الكتاب الذي يمكن عدّه تتويجا لتصانيف النقد حتّى آخر القرن الرابع الهجريّ، وتتبّعنا مواضع الحديث عن الوزن فيه ألفيناه ذكر اللفظ في مواضع أربعة. أوّلها في تعليقه على اختيار المفضّل الضبّي لقصيدة المرقّش الأكبر: [من السريع]

هَلْ بِالدِّيَارِ أَنْ تُجِيبَ صَمَمْ لَوْ أَنَّ حَيًّا نَاطِقًا كَلَّمْ

حين قال: "ولا أعرف على أيّ وجه صرف اختياره إليها، وما هي بمستقيمة الوزن، ولا مونقة الرويّ، ولا سلسة اللفظ، ولا جيّدة السبك، ولا متلائمة النسج"[1]، وثانيها حين اعتبر الرسائل والخطب متشاكلين "في أنّهما كلام لا يلحقه وزن ولا تقفية"[2]، والموضع الثالث حين يرشد إلى كيفيّة عمل الشعر فدعا إلى إحضار المعاني في الفكر ثمّ "اطلب لها وزنا يتأتّى فيه إيرادها وقافية يحتملها"[3]، والموضع الأخير في حديثه عن "التطريز" وهو وقوع كلمات متساوية في الوزن في أبيات متوالية[4].

وأمّا مصطلح العروض فلم يرد إلاّ مرّة واحدة في سياق عرضيّ أثناء شرحه لكلمة ميزان إذ قال: "وكذلك العروضُ ميزانُ الشعر، حقيقتُهُ تقويمُه"[5]. وفيما عدا هذه المواضع العامّة المتّسمة بالاقتضاب فإنّ شأن الوزن في الكتاب منحسر إلاّ في كون الشواهد غالبا من موزون القول. ولهذا عددنا أمر الوزن في التراث النقديّ جاريا على مفارقة، وهي دالّة في تقديرنا على أنّه قائم مقام المنوال الكلّي في الذهن، شأن النحو، يستند إليه الناقد دون أن يكشف عنه دائما لأنّ ضوابطه بدورها ثاوية في الخطاب وفي مقتضياته، وهو ما يعني ألاّ سبيل لنا إلى تحديد خصائصه إلاّ بعد استيفاء حقّه من التحليل على نحو ما سنسعى إلى ذلك في قادم الفصول.

وقد لاحظنا إجمالا أنّ النقّاد يقدّمون صفتين للوزن تتحدّد بهما المزيّة لقول على قول. أمّا أولاهما فهي صفة "الاعتدال"، وهو المصطلح الذي استقرّ في التراث النقديّ واللغويّ للتعبير عن استطابته ووقوعه الموقع الحسن. ويتمّ التعبير عنه أحيانا بـ"الاستقامة" كما في قول العسكريّ السابق أو "الصحّة" أو "السلامة"[6]. وقد يكون ابن طباطبا أكثر القدماء وضوحا في صياغة هذا الشرط، فقد اعتبر أنّ "صحّة وزن الشعر"

1. العسكري، **كتاب الصناعتين**، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربيّة، القاهرة، ط1/ 1952، ص 3.

2. **نفسه**، ص 136.

3. **نفسه**، ص 139.

4. **نفسه**، ص 425.

5. **نفسه**، ص 271.

6. القاضي الجرجاني، **الوساطة بين المتنبّي وخصومه**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، د.ت.، ص 413.

و"اعتداله" أحد أركان ثلاثةٍ ليقع الشعر موقعا حسنا عند متقبّله. وأمّا الركنان الآخران فهما "صواب المعنى وحسن الألفاظ"[1]. وهي الأركان التي متى صحّت واعتدلت "صفا مسموعه ومعقوله من الكدر"، وبقدر النقص في أيّ جزء منها يكون الإنكار[2]. ويفيدنا إجراء هذه الألفاظ في المدوّنة النقديّة على سبيل الترادف بدلالة المتصوّر عندهم. فهو الوفاء قدر الإمكان لنماذج الأوزان التي قال العرب عليها أشعارهم واستقصى الخليل قوانينها من بعد.

وقد أضاف قدامة بن جعفر إلى ذلك نعت "سهولة العروض"[3] وهو تنويع على متصوّر الاعتدال. وإن يكن هذا الوصف غير دقيق لأنّنا لا نعلم في المطلق كيف يكون الوزن سهلا أو صعبا، فلعلّ الأمثلة التي قدّمها، ونقدّر أنّه دقّق في اختيارها، يمكن أن تفصح عن مقصده. فقد ضرب على ذلك مثلا أبياتا أربعة لحسّان بن ثابت على الضرب الأوّل من ضروب السريع وهو "فاعلانْ"، وأبياتا أربعة أخرى لطرفة بن العبد على البحر والضرب نفسهما، وثمانية أبيات للمنخّل اليشكري من قصيدته الرائيّة الشهيرة وهي على مجزوء الكامل ذي الضرب المرفّل، أي ما زيد إلى آخره مقطع طويل، وأخيرا أربعة أبيات لكعب بن الأشرف على الرمل التامّ في أكثر أمثلته دورانا وهو أن يكون عروضه وضربه محذوفين فيسقط من آخرهما مقطع طويل وتصير زنتهما "فاعلن"[4]. والملاحظ أنّ هذه الأوزان الثلاثة التي قدّمها مثالا على العروض السهل، وإن لم تكن من أكثر أوزان الشعر ركوبا عند القدماء، فإنّها أيضا ليست مهملة ويجوز عدّها بحسب الجدول الذي وضعناه سابقا[5] من الطبقة الوسطى دون الطويل انتشارا وأكثر من الهزج والمديد مثلا. على أنّ الدقّة تقتضي منّا ألاّ نكتفي بنتائج الجدول السابق لأنّه لا يتضمّن تفاصيل البحور ما دام قد وضعها مجملة. ولهذا فإنّنا سنعوّل من جديد على إحصاء محمد العلميّ لهذه الأشكال المخصوصة عند الجاهليّين والإسلاميّين والأمويّين مشتقّين منه هذا الإحصاء الخاصّ بالأوزان التي أتى بها قدامة مثالا من أجل أن نتبيّن على وجه الضبط نسب حضورها في الشعر القديم. (ج5)

الوزن	عدد الأشعار	النسبة المئويّة من أشعار البحر	النسبة المئويّة من مجوع الأشعار
أوّل السريع وضربه "فاعلانْ"	18	% 3.76	% 0.19

1 . ابن طباطبا، **عيار الشعر**، تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، 1985، ص 21.

2 . **نفسه**، ص 21.

3 . "نعت الوزن أن يكون سهل العروض من أشعار يوجد فيها وإن خلت من أكثر نعوت الشعر". قدامة، **نقد الشعر**، ص 78.

4 . **نفسه**، صص 78-80.

5 . انظر الجدول الأوّل في هذا العمل.

مجزوء الكامل وضربه "مُتَفاعِلاتُنْ"	70	6.28 %	0.72 %
ثالث الرمل التامّ، عروضه وضربه "فاعلن"	106	74.65 %	1.10 %

إنّ هذا الجدول أدقّ في التعبير عن مدى انتشار الأوزان التي ضربها قدامة مثالا من النظر فيها بصفة مطلقة. ذلك أنّه فيما عدا هذا النوع من الرمل الذي كاد يستغرق ثلاثة أرباع ما قيل على البحر، فإنّ حظّ الوزنين الأوّلين من الاستعمال ضمن كلّ بحر ضئيل نسبيّا. وفضلا عن ذلك فإنّ النسب المئويّة العامّة واضحة الدلالة على أنّ أوزان الأبيات التي جاء بها قدامة تكاد لا تذكر إذا ما رتّبنا الأوزان بحسب نسب الاستعمال. فسهولة العروض إذن عنده، ليست بالضرورة متّصلة بمدى ركوب الشعراء لها. ونحن نقدّر أنّها عائدة إلى أمرين: أوّلهما أنّ الأبيات التي أوردها لم يلحقها من الزحافات إلاّ ما عدّه القدماء مقبولا، لأنّ من الزحاف ما يكون "خفيّا"[1] ومنه ما "هو أخفّ من التمام وأحسن" بحسب عبارة ابن رشيق[2]، ومنه في المقابل ما يكون قبيحا مردودا. ولذلك جعل قدامة عيب الوزن "الخروج عن العروض" مشتقّا له مصطلح "التخليع"، وقد ضرب عليه ثلاثة أمثلة، أولاها أبيات على مجزوء البسيط طرأ على بعضها من الزحاف ما أخرجها عن النظام، وثانيها بيتان على الكامل التامّ أفرط صاحبهما أيضا في الزحاف، والثالث بيت من بائيّة عبيد بن الأبرص المعروفة على مخلّع البسيط "خرج عن العروض البتّة"[3]. فهذه السهولة تعود أوّلا إلى المحافظة على النسب المقطعيّة المقدّرة في نماذج الأوزان. وهي إن نوّعت عليها بالزحاف فإنّها لا ينبغي لها أن تخرج عن المناسب الممكن فيها.

وأمّا الأمر الثاني فنستصفيه من الخصائص العروضيّة للأبيات التي مثّل بها على السهولة. فقد جاءت القافية في المثالين الأوّلين مقيّدة مردفة، فسبقت الرويَّ الساكن حركة طويلة، وجاءت في المثال الثالث مطلقة مردفة أيضا وهي في المثال الرابع مقيّدة غير مردفة. فليس شأنها إذن موصولا بتقييد القافية أو إطلاقها، ولكنّها في صفاتها على النحو الذي اقتضاه التناسب في القوافي كما سنتبيّه لاحقا.

إنّ اعتدال الوزن في تقديرنا عائد إلى وفاء الأبيات للأنموذج الذي عادت إليه وظلّت تذكّر به. ومتى خرجت عنه فأربكت النظام ولم تعد لها به صلة بيّنة عُدّت غير معتدلة. وهو ما عبّر عنه المعرّي في مواضع كثيرة من رسائله بنفور الغريزة وإنكارها أو

1 . قدامة، **نقد الشعر**، ص 179.

2 . ابن رشيق، **العمدة**، 1/224-225.

3 . قدامة، **نقد الشعر**، ص 178-179. انظر أيضا: المرزباني، **الموشّح: مآخذ العلماء على الشعراء في عدّة أنواع من صناعة الشعر**، تحقيق علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت، صص 103-105.

قبولها[1]. وإن نحن عدنا إلى "موازنة" الآمدي للنظر في البابين اللذين خصّصهما لاضطراب الأوزان عند الشاعرين[2] لاحظنا أنّ الأمثلة الواردة غالبا ما تقوم على الإفراط في الزحاف عند أبي تمّام والكسر، أي الخروج عن الوزن، عند البحتري. ورغم أنّ كثيرا ممّا ساقه للطّائيّ مألوف في الشعر غير منكر، فإنّه حرص على تتبّع كلّ تغيير في البحر فنصّ عليه ورأى كثرته قبيحة. على أنّه قدّم مثالا لأبي تمّام يستحقّ منّا الوقوف عنده. وهو قوله: [من الطويل]

يقـولُ فَيُسْـمِعُ ويَمْشِـي فَيُسْـرِعُ   ويَضْـرِبُ في ذَاتِ الإلـهِ فَيُوجِـعُ

فقد ذهب الآمدي إلى أنّه زاحف زحاف القبض، وهو تقصير المقطع الثالث، في الجزء الأوّل والثاني والخامس. وعلّق على ذلك بالقول: "وهو من الزحاف الحسن الجائز، إلا أنّه إذا جاء على هذا التوالي والكثرة في البيت الواحد قبح جدّا"[3]. والواقع أنّ الزحاف الوحيد من هذه الثلاثة المعدود في القبح، بحسب ما استقرّت عليه أمثلة الطويل في الشعر العربيّ، هو الثاني ترتيبا لا الأوّل ولا الخامس لأنّ الأخيرين ممّا لا تخلو منهما قصيدة. غير أنّ ما لفتنا في تعليقه ليس هذا القبض الذي تحدّث عنه الآمدي، وإنّما ما لم يتحدّث عنه. فهذا الجزء الثاني والذي طابق في البيت قوله "فَيُسْمِعُ"، لحقه زحاف آخر وهو تقصير المقطع الأخير لأنّ مقاطع الكلمة هي (υ – υυ = مفاعلُ)، أي أنّ هذا الموضع من البيت طرأ عليه زحافان هما تقصير المقطعين الثالث والرابع، وذلك غير جائز لأنّه يفسد انتظام الطويل. ولكنّ الآمدي الذي ينصّ على زحافات في أبيات الطائيّ تكاد لا تخلو منها قصيدة يَذهَلُ عن كسر كان يمكنه الوقوف عليه وقوف شحيح ضاع في الترب خاتمه فيأتي بصنوف من التشنيع نحو ما كان منه في مواضع متعدّدة من كتابه. على أنّا قبل أن نسرع بالتفسير نورد تعليقين آخرين على البيت نفسه. أوّلهما للقاضي الجرجاني، فقد ذهب إلى أنّ أبا تمّام "صرّع المِصراع" وهو منه قبيح[4]، فالصدر بهذا الوصف يكون بدوره صار ذا مصراعين هما "يقولُ فَيُسْمِعُ" من جهة "ويَمْشِي فَيُسْرِعُ" من جهة ثانية. وليس غرضه من هذا لفت الانتباه إلى ظاهرة بديعيّة نهجها أبو تمّام، وإلاّ ما عدّها قبيحة، ولكنّ التصريع الداخليّ، إن صحّ وصفه كذلك، قد يبرّر عنده إشباع حركة العين في "يُسْمِعُ" فيحوّل وزنها من "مفاعلُ" إلى "مفاعلن" فتكون على شاكلة العروض والضرب وينتفي الكسر.

---

1 . أبو العلاء المعري، **الفصول والغايات**، تحقيق محمود حسن زناتي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، د.ت، ص 86؛ **رسالة الصاهل والشاحج**، تحقيق عائشة عبد الرحمان، دار المعارف، القاهرة، ط2/ 1984، ص 447، 451، 461، 748، 481، 522، 541، 579.

2 . الآمدي، **الموازنة بين شعر أبي تمّام والبحتري**، تحقيق أحمد صقر، دار المعارف، مصر، ط4/ 1992، 1/ 306-309، 408-410.

3 . **نفسه**، 1/ 307.

4 . القاضي الجرجاني، **الوساطة**، ص 468.

وأمّا التعليق الثاني فلأبي العلاء المعرّي، فقد قال: "هذا البيت من عجيب ما جاء في شعر الطائي لأنّه أتبع العينَ الواوَ في غير القافية، وإنّما آنسه بذلك أنّ العين في آخر النصف الأوّل وفي آخر النصف الثاني. ولا ريب أنّه كان يتبع العين واوا في "يسمعو""[1]. ويمكن عدّ هذا القول منه شرحا وتفصيلا لرأي صاحب "الوساطة"، لأنّ الرويّ وحده تُشْبَعُ حركتُهُ، ولا يقتضي الوزنُ إشباعا لغيرها. وأمّا ما سوى الأحرف أيّا يكن موقعها فإنّما الشأنُ للّغة ونظامها في إشباع الحركات التي تليها من عدمه.

ما الذي إذن، والأمر كما ذكر المعرّي من عجيب شعر الطائيّ، جعل الآمدي لا يذكر الظاهرة رغم وقوفه على البيت عروضيّا؟ لا شكّ لدينا أنّ ثمّة عيارا آخر كان ثاويا في تقبّله ومسلكه إلى وزن الشعر هو الذي سوّغ لديه عدم اعتباره الظاهرة زحافا أو كسرا. وهو في ترجيحنا ليس إلاّ ما أجمله الجرجاني وفصّله المعرّي. على أنّ الفرق بين الآمدي والآخريْن أنّه لم يقف أصلا عند التغيير ولم يره عجيبا ممّا يعني أنّه يدرج ضمن معايير وزن الشعر واعتداله إنشادَه الذي راعى التجزئة العروضيّة فعامل الصدر، بحكم تقسيم مخصوص تطابقت فيه أبنية الكلام مع أبنية الوزن، معاملة البيت كلّه فجعله بدوره قائما على مصراعين على خلاف ما هو مألوف في نظام البحر. وهذا الجانب هو ما عبّر عنه غير الآمدي كابن طباطبا بـ"السلاسة" حين دعا الشاعر إلى أن يختار "الوزن الذي سلس القول عليه"[2]، وعبّر عنه المرزوقي في مقدّمة شرحه لديوان الحماسة لأبي تمّام بـ"لذيذ الوزن"[3]. ذلك أنّنا إذا حاولنا إرجاع المفردات التي استخدمها في بيان "عيار التحام أجزاء النظم والتئامه على تخيّر من لذيذ الوزن"، وهو واسطة العقد من أبواب عمود الشعر السبعة، إلى حقل دلاليّ واضح لاحظنا أنّه الإنشاد أو ما يتهيّأ له في القول من نظم وتوليف مخصوص يجعله ممكنا مستطابا في النطق. فهذا العيار هو "الطبع واللسان"، وهو ألاّ "يتعثّر الطبع" و"لا يتحبّس اللسان" عند أداء القول فيكون الاستمرار فيه "سهلا" غير مفكّك حتّى يكاد يكون البيت في اتّصال أجزائه بعضها ببعض في النطق بمثابة الكلمة الواحدة[4]. ودليل ذلك أنّ المرزوقي حين أراد أن يسترفد نصّا قديما للاحتجاج به تمثّل ببيت حسّان بن ثابت: [من البسيط]

تَغَنَّ فِي كُلِّ شِعْرٍ أَنْتَ قَائِلُهُ   إِنَّ الغِنَاءَ لِهَذَا الشِّعْرِ مِضْمَارُ

وهو ما فهمه أيضا الشيخ ابن عاشور في شرحه لتلك المقدّمة حين أورد حديث الجاحظ عن تلاؤم الأجزاء حتّى كأنّها "أفرغت إفراغا واحدا"[5] وذكّر بالبيت الذي

---

1 . أبو تمّام، **الديوان، شرح الخطيب التبريزي**، تحقيق محمد عبده عزّام، دار المعارف، مصر، ط4/ 1983، 2/ 326.

2 . ابن طباطبا، **عيار الشعر**، ص 8.

3 . المرزوقي، **شرح ديوان الحماسة**، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، 1991، 1/ 10.

4 . **نفسه**، 1/ 10.

5 . محمد الطاهر بن عاشور، **شرح المقدّمة الأدبيّة**، الدار العربيّة للكتاب، ليبيا، تونس، ط2/ 1978، صص 75-76.

أورده مثالا على تنافر الألفاظ فلا يستطيع "المنشد إنشادها إلا ببعض الاستكراه"[1].

لقد كانت بهذا الاعتبار مقتضيات المشافهة لدى الآمدي أكثر حضورا منها عند الآخرين، وكانت النظرة الدقيقة التي يساهم عالَم الكتابة في ترشيحها وبنائها فتقيم مسافة بينها وبين تلك المقتضيات بالرغم من مراعاتها وعدم إغفالها هي نظرة المعرّي. ولهذا رأى في الأمر عجبا وإن تفهّمه. ونحن لا نعني بالكتابة ها هنا الخطّ وأخذ القلم للتدوين، وإنّما نعني طقوسا مختلفة في معاملة الكلام إنشاء وإبلاغا لعلّ أكثرها وضوحا الخروجُ من تقبّل جماعيّ في محفل إلى تقبّل فرديّ يغيب عنه صوت الشاعر. ونقدّر أنّ الكتابة والأخذ بسننها في القول والإنشاء هي التي جعلت المعرّي البصير يسلك في جمع شعره ووضعه ما لم يسلكه شاعر قبله فيما نعلم. فجعل لشعر الشباب عنوان "سقط الزند" وصدّره بمقدّمة شرحها لاحقا، واتّخذ في باقي شعره مسلكا في النظم مختلفا وجعل له عنوان "لزوم ما لا يلزم" وصدّره كذلك بمقدّمة تكاد تكون مصنّفا في القوافي. وهو دأب لم ينهجه الشعراء قبله في المعروف عنهم. ونقدّر أيضا أنّ عالم الكتابة هو الذي سمح له أن ينشئ تلك الرسائل العديدة القائم بعضها على التخيّل كـ"الغفران" و"الصاهل والشاحج" وبعضها على مطلق الإنشاء كـ"الفصول والغايات" فيشبعها استطرادا لغويّا وعروضيّا ثمّ يعود إلى حيث كان من سياق القصّة أو سياق الخطاب في نظام دقيق يستدعي آخره أوّله ويذكّر به. ومع ذلك فنحن نقدّر أنّ أمر المشافهة والكتابة عند القدماء هو درجات الحضور والاعتبار لا الوجود أو العدم، ففي كلّ منهما يمثل الآخر بنسبة معيّنة تضعف أو تعظم فتغيّر وجوه القول وأنحاء تلقّيه وتعلي من شأن ظاهرة دون أخرى. أمّا المشافهة والكتابة المطلقتان فلا وجود لهما إلاّ على نحو أنموذجيّ يستدعيهما منهج المقاربة والحاجة إلى الأطراف أكثر ممّا يدلّ عليهما الخطاب الشعريّ أو النقديّ.

إنّ "اعتدال الوزن" إذن هو الصفة الأولى التي اشترطها النقّاد، وقد تبيّن لنا أنّها تتوزّع إلى وجهين: وجه الوفاء إلى أنموذج الوزن ووجه يأخذ بطرف من جدل الوزن والكلام هو قابليّة الأبيات لإنشاد مسترسل مستطاب. وأمّا الصفة الثانية التي جعلتها المدوّنة النقديّة عيارا للتفاضل بين الأوزان فهي اطّراد استعمالها عند الشعراء حتّى صارت مألوفة فترسّخ نظامها في الذائقة. وقد لاحظنا أنّ المعرّي أكثر القدماء إفصاحا عن هذا العيار في مواضع عديدة من رسائله. فقد ذهب إلى أنّ "الأوزان التي تتقدّم في الشعر كلّه خمسة: ثلاثة هي ضروب الطويل بأسرها، والضربان الأوّلان من البسيط"[2]. وضروب الطويل الثلاثة هي "مفاعيلن" و"مفاعلن" و"فعولن"، وأمّا ضربا البسيط

---

1 . الجاحظ، **البيان والتبيين**، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7/ 1998، 1/ 65.

2 . المعرّي، **الفصول والغايات**، ص 213.

المقصودان فهما "فعِلن" و"فعْلن". ثمّ قدّم على كلّ ضرب مثالا. غير أن تلك الضروب نفسها يقع بينها تراتب، فالطويل في رتبة "الملك" وهو "أشرف وأجلّ"، والبسيط "وزيره"، "وهما من بعد أخوان"[1]. وأمّا ما يقع في المرتبة الثانية بعدهما فالوافر التامّ وأوّل الكامل، وهو ذو الضرب الصحيح "مُتَفَاعلن"، وثاني الكامل وهو ذو الضرب المقطوع، بحذف مقطع قصير فيصير "مُتَفَاعِلْ" وينقل إلى "فَعِلاتُنْ"[2]. وهذان البحران في رتبة "البطاريق والرؤساء" ولكنّهما "لا يبلغان رتبة أملاك الشعر"[3]. وأمّا باقي البحور فبعضها ذو "وزن ضعيف لا يوجد في أكثر دواوين الفحول" كالمديد بالرغم من أنّه "من أهل بيت المملكة" لأنّه والطويل والبسيط من دائرة واحدة، وبعضها معدود "من عامّة الشعر"[4] ما دامت المفاضلة قائمة على المشابهة بين أوزان الشعر ومنازل الناس في المجتمع القديم. وإن نحن استفتينا الإحصاء العامّ للشعر القديم[5] مستخرجين منه ما يخصّ هذه الأوزان وحدها لنتبيّن مدى اطّرادها لاحظنا الآتي: (ج6)

الوزن	عدد الأشعار	النسبة المئويّة من أشعار البحر	النسبة المئويّة من مجوع الأشعار
أوّل الطويل وضربه "مفاعيلن"	570	% 13.82	% 5.91
ثاني الطويل وضربه "مفاعلن"	3023	% 73.28	% 31.32
ثالث الطويل وضربه "فعولن"	532	% 12.90	% 5.51
مجموعها	4125	% 100	% 42.74
أوّل البسيط وضربه "فعِلن"	629	% 52.68	% 6.52
ثاني البسيط وضربه "فعْلن"	557	% 46.65	% 5.77
مجموعهما	1186	% 99.33	% 12.29
الوافر التامّ	1262	% 97.30	% 13.07
أوّل الكامل وضربه "مُتَفاعلن"	440	% 39.15	% 4.56
ثاني الكامل وضربه "فعِلاتن"	435	% 38.70	% 4.51
مجموعهما	875	% 77.85	% 9.07
المجموع العام	7448		% 77.17

1 . المعري، **رسالة الصاهل والشاحج**، ص 513، 577، 582.

2 . المعري، **الفصول والغايات**، ص 213-214.

3 . المعري، **رسالة الصاهل والشاحج**، ص 587.

4 . المعري، **الفصول والغايات**، ص 212؛ رسالة الصاهل والشاحج، ص 573، 574.

5 . انظر: محمّد العلمي، **عروض الشعر: قراءة نقديّة توثيقيّة**، 1/21-22، علما أنّ الجدول بجموعه ونسبه من وضعنا.

يثبت هذا الجدول أنّ عيار المفاضلة الذي استند إليه المعرّي هو مدى انتشار هذه الأوزان في الشعر القديم، فكلّما كان الوزن ممّا أَلِف الشعراء القول فيه حاز من الشرف والجلال درجات. وهو ما عبّر عنه ابن رشيق في سياق النصيحة بالقول: "وينبغي للشاعر أن يركب مستعمل الأعاريض ووطيئها وأن يستحلي الضروب ويأتي بألطفها موقعا وأخفّها مستمعا وأن يجتنب عويصها ومستكرهها"[1]. ولا يخفى أنّ في إيلافه بين المفردات على هذا النحو ما يدعو إلى اعتبار بعضها متولّدا من بعض وأنّ منها ما يقع ممّا يليها بأكثر من سبب. فالأعاريض المستعملة وطيئة حَلَتْ ضروبها ولطُف موقعها وخفّ مسمعها وما سواها كان عويصا مستكرها. وهو ما يدعونا إلى التساؤل هل هذه الأوزان صارت على ذلك النحو من الشرف لأنّ الشعراء نظموا عليها وأجروا الكلام فيها مرارا فتدربّت الذائقة على ميزانها واستوت لها منه هيئة معهودة مألوفة، فتكون المزيّة راجعة إلى تواترها وألفة الذائقة لها حتّى إذا أتى قول خارجا عنها بدا دونها منزلة قلقا مرّة مستكرها أخرى؟ أم أنّ الشعراء لم يكثروا من النظم عليها إلاّ لأنّ لها خصائص تميّزها عن غيرها فتكون المزيّة عائدة إلى ما في انتظامها المقطعيّ من ممكن الحسن تُجلّيه الأشعار؟ إنّ مصادرنا لا تجيب على نحو دقيق بل هي تضمّ الوجهين أحيانا. فالطويل والبسيط "هما أشرف من سائر البحور لطولهما وحسن ذوقهما وكثرة ورودهما في أشعار العرب"[2]. وكذلك الوافر والكامل فهما "نظير الطويل والبسيط في حسن الذوق وكثرة الاستعمال في شعر العرب"[3]. فيتمّ جمعُ حسنِ الذوق إلى كثرة الاستعمال دون أن ندرك أيّهما اقتضى الآخر. وقد يكون الأمر لدى القدماء على غير هذا التمييز وأنّ الصفتين بعضهما بسبب من بعض.

2.2.2. محور البيت:

نقصد بهذا المحور ما يمكن أن ينشأ عن جدل الوزن واللغة من إيقاعٍ مًّا عدا العروضيّ المحض أي عدا استطابة وزن أو استكراهه. ويقتضي هذا بدءا، من باب الحذر المنهجيّ، أن نذكّر أنّ بحثنا لا يتوجّه إلى مدوّنة شعريّة مخصوصة لاستصفاء ما فيها من ممكن الإيقاعات، فنحن نقرأ مدوّنة نقديّة وأدبيّة عامّة لا شعريّة، ويقتضي ثانيا أنّ نخصّص حديثنا عن الوزن لا عن القافية إلاّ من جهة الوزن فيها لأنّها في العربيّة كما أشرنا من قبل وزنٌ أوّلا واتّفاق صوتيّ ثانيا، وفضلا عن ذلك فإنّ سياقنا العامّ التمثيلُ على الوجوه التي تبيّن لنا أنّ المدوّنة النقديّة والأدبيّة اشتغلت بها وهي ذات صلة بالوزن. وقد كنّا لاحظنا أعلاه أنّها ضامرة لا يخفى خفوت صوتها عن كلّ

---

1 . ابن رشيق، **العمدة**، 1/226.

2 . الدماميني، **العيون الغامزة**، ص 63. وهو ينقل عن المعري من كتابه الذي لم يصلنا "جامع الأوزان".

3 . **نفسه**، ص 63.

مطّلع على هذه المدوّنة. على أنّنا مع ذلك وجدنا في بعض المواضع انتباها إلى ما يحدثه الوزن في الكلام من ظواهر. وهي موزّعة إلى قسمين.

فأمّا القسم الأوّل فقد أتى في سياق التحذير منه حتّى لا يحدث الوزن ضيما باللغة. ولهذا كانت نعوت ائتلاف الوزن واللفظ من جهة وائتلاف الوزن والمعنى من جهة ثانية لا تستحقّ في تقدير قدامة أن يأتي لها بأمثلة لأنّ كلّ شعر سلم من عيوب ذينك الائتلافين يمكن أن يكون مثالا[1]. فتكون العيوب حينئذ، وخاصّة أمثلتها، دالّة بالخلف على بعض وجوه الصلة المنشودة بين الجانبين، الوزن واللغة. وقد وضع قدامة عددا من المصطلحات كانت عنده عناوين لهذه العيوب وهي:

- **الحشو:** وهو أن يُحشى البيت بلفظ لا يحتاج إليه لإقامة الوزن؛

- **التثليم:** وهو أن يأتي الشاعر بأسماء يقصر عنها العروض، فيضطرّ إلى ثلمها والنقص منها. وممّا أورده مثالا على ذلك قول أميّة بن أبي الصلت في موضع القافية "إسْرَالِ" عوض "إسرائيل"؛

- **التذنيب:** وهو عكس التثليم، وذلك أن يأتي الشاعر بألفاظ تقصر عن الوزن، فيضطرّ إلى الزيادة فيها، وقدّم على ذلك مثالا للكميت غيّر فيه اسم الممدوح من "عبد الملك" إلى "عبد المليك"؛

- **التغيير:** وهو أن يحيل الشاعر الاسم عن حاله وصورته إلى صور أخرى إذا اضطرّه الوزن إلى ذلك، مستشهدا ببيتين غيّر فيهما الشاعر اسم سليمان الحكيم فجعله مرّة "سُليم" وأخرى "سَلاّم"؛

- **التعطيل:** وهو ألّا ينتظم للشاعر نسق الكلام على ما ينبغي بسبب الوزن، فيقدّم ويؤخّر؛

- **المقلوب:** وهو أن يضطرّ الوزن الشعري إلى إحالة المعنى، فيقلبه الشاعر إلى خلاف ما قصد به؛

- **المبتور:** وهو أن يطول المعنى عن أن يحتمل الوزن تمامه في بيت واحد، فيقطعه بالقافية ويتمّه في البيت الثاني، وهو العيب الذي استقرّ الاصطلاح عليه لاحقا بالتضمين[2].

ترتدّ هذه العيوب جميعها إلى ما قد يحدثه الوزن في البيت من إرباك للكلام، وقد يكون في مستوى اللفظ بالنقص فيه أو الزيادة، أو بتغيير بنيته الصرفيّة (التثليم والتذنيب والتغيير)، أو يكون في مستوى التركيب فيقع التقديم والتأخير على غير وجهه ويجعل المعنى دون جهته والمراد (التعطيل والقلب)، أو يكون أخيرا في اختلال

---

1. قدامة، **نقد الشعر**، ص 165، 166.

2. انظر الأمثلة على كلّ تلك العيوب في كتاب **"نقد الشعر"** لقدامة، صص 206-209. وانظر أيضا: المرزباني، **الموشّح**، صص 108-109. وإن يكن المرزباني يعلن النقل عن قدامة فإنّه سمّى العيب الخامس "تفصيلا" لا "تعطيلا"، ولعلّه خطأ في المخطوط أو سهو من المحقّق.

المشاكلة بين فضاء الوزن وفضاء القول فيقصر أحدهما عن الآخر أو يفيض عليه فينشأ اللغو أو تعليق بيت ببيت (الحشو والبتر). وهي ظواهر ذات شأن شغلت حيّزا هامّا في المدوّنة النقديّة وهي تفصح عن وجه تمثّل العرب للوزن ودوره في بناء الكلام الجميل.

إنّ ما تنبئ عنه هذه العيوب بالخلف هو أنّ البيت لا يقع الموقع الحسن عند قدامة ابن جعفر إلاّ متى حافظ القول على انتظامه المفترض فيه قبل أن يكون موزونا، فيكون الوزن من غير مغيّرات الكلام وليس من شأنه أن يحدث فيه أثرا يخرجه عن سيرته الأولى، لو لم يكن موزونا. وهو تصوّر يبدو منسجما مع الرأي الذي أبداه في مقدّمة الكتاب، فالجهل بالعروض "غير ضائر" ولا "تدعو إليه ضرورة" و"من يعلمه ومن لا يعلمه ليس يعوّل في شعر إذا أراد قوله إلّا على ذوقه دون الرجوع إليه"[1]. وحجّته في ذلك هي "استغناء الناس عن هذا العلم فيما بعد واضعيه إلى هذا الوقت"[2].

بيد أنّ ما يعلن عنه الخطاب شيء وما يكون ثاويا فيه شيء آخر، فقد تكون مبادئ الصناعة ومصطلحاتها غير ظاهرة أو لا يكشف الخطاب عن منبتها أو قد يتبرّأ منها ما دام الناس مستغنين عنها، ولكنّها مع ذلك مُجراة في التحليل والتقويم وتوزيع الظواهر إلى أنواع. وهو ما يكشفه القسم الثاني من محور الجدل بين الوزن والكلام.

وقد قادنا النظر في المدوّنة النقديّة إلى أنّ أوّل ناقد نبّه بوضوح إلى ما ينشأ عن لقاء الوزن بالكلام من إيقاع غير مقصور على الانتماء إلى بحر هو مع ذلك قدامة نفسه. وربّما كانت القسمة المنطقيّة التي جعلها مدخله إلى ذكر النعوت والعيوب لأركان الشعر الأربعة مفردة مرّة ومؤتلفة أخرى هي التي يسّرت له تشقيق الظاهرة والتوسّع فيها حتّى ولّد لها مصطلح "الترصيع". وهو عنده أن يتوخّى الشاعر "تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد في التصريف"[3]، فيُحدث فيه تراكيب مؤتلفة صوتا متشابهة صيغة في وحدات وزنيّة هي جزء من وزن عامّ هو الخاصّ بالبيت. وقد عبّر عن هذا الائتلاف المخصوص تعبيرا دقيقا حين عدّه "تجنيسا للحروف بالأوزان"[4] مطنبا في ذكر الأمثلة "إطنابا عظيما" مثلما نبّه إلى ذلك ابن رشيق في "العمدة"[5]. فقد مثّل عليه أوّلا بواحد وعشرين بيتا مفردا ثمّ أورد قطعتين مجموع أبياتهما أربعة عشر بيتا كلّها تقريبا تشتمل على هذه المزاوجة بين الوزن والكلام[6].

---

1. قدامة، **نقد الشعر**، ص 62.
2. **نفسه**.
3. **نفسه**، ص 80.
4. **نفسه**، ص 81.
5. ابن رشيق، **العمدة**، 1/605.
6. قدامة، **نقد الشعر**، صص 80-85.

وإن يكن عددٌ من الأبيات التي أوردها ممّا ذكر السابقون، مثل ثعلب في "قواعده"[1]، فإنّها لم تأت في سياق ينتظمه قول نظريّ واضح ولا تنزّلت ضمن ملاحظة دقيقة لهذا التوليف، ولذلك جاورتها أبيات أخرى لا تجري على النسق نفسه ولا تنحو منحاها. ونحن نقدّر أنّ إكثار قدامة من الأمثلة عائد إلى إدراكه أهميّة الظاهرة وجدّتها في وصف ما يمكن أن ينشئه الوزن في الكلام من إيقاع. وإن يكن قد أدرجها ضمن نعوت الوزن لا نعوت ائتلاف الوزن واللفظ، فإنّ النعتين في الواقع يعود أحدهما إلى الآخر لأنّ في الترصيع إخراجا لما في الموزون من تشكيلات وزنيّة أخرى يظهرها بناء الكلام.

ويبدو أنّ هذه الإشارة الأولى من قدامة قد مهّدت السبيل للنقّاد أمثال العسكريّ وابن رشيق حتّى يتقصّوا وجوه العلاقة بين الوزن واللغة. وبينما نثر الأوّل هذا المبحث في أبواب مختلفة وتحت عناوين متعدّدة هي "الترصيع" و"التشطير" و"التطريز" مشيرا في سياق سابق لهذه المصطلحات إلى أنّ "ذلك الجنس من الكلام [صار] منظوما في منظوم، وسجعا في سجع"[2]، نجد الثاني قد أدرجه ضمن باب عامّ سمّاه "التقسيم" فجعله فنونا، منه ما يراعي تركيب الكلام وهيئاته الصرفيّة، ومنه ما يضيف إلى ذلك جريانه على سبيل التقفية الداخليّة[3].

ومن أجل أن ينزع عملنا في هذا السياق منزعا تأليفيّا بحثنا عن أكثر تصانيف النقد والبلاغة استيفاء للوجوه البلاغيّة وعناية بأساليبها إلى القرن السابع الهجريّ، وهو الحدّ التاريخيّ لعملنا، فوجدناها قائمة في تأليفين لكلّ منهما منهجه في الجمع والوضع. أوّلهما كتاب "مفتاح العلوم" للسكّاكي (ت 626 هـ) الذي ميّز بين أقسام البلاغة الثلاثة وشقّق أنواعها، وعنه بالتلخيص والإيضاح والتفصيل نشأت تصانيف البلاغة القانونيّة والمدرسيّة بدءا بكتابيْ الخطيب القزويني (ت 739 هـ) إلى مختلف الشروح الموسّعة عليهما؛ وثانيهما كتاب "تحرير التحبير" لابن أبي الإصبع المصريّ (ت 654 هـ) الذي اتّخذ منهجا أقرب إلى أهل الأدب والنقد. وقد سمح له تأخّره بالاطّلاع على مادّة كبيرة عائدة إلى أغلب من صنّف في النقد والبلاغة وشروح الشعر بدءا بالجاحظ وابن المعتزّ إلى معاصره ضياء الدين ابن الأثير (ت 637 هـ) مرورا بالمعرّي وابن رشيق والخفاجي[4]، فجمعها وقارن بينهما واجتهد فأضاف أبوابا أخرى بلغت ثلاثين،

---

1 . انظر: أبو العبّاس ثعلب، **قواعد الشعر**، تحقيق رمضان عبد التوّاب، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2/1995، صص 81-84. وعنوانه لديه: "الأبيات الموضّحة وهي ما استقلّت أجزاؤها وتعاضدت وصولها وكثرت فقرها واعتدلت فصولها".

2 . أبو هلال العسكري، **كتاب الصناعتين**، صص 264-265، 375-379، 411-412، 425-426.

3 . ابن رشيق، **العمدة**، "باب التقسيم" 1/ 594-613، وضمنه حديث عن "الترصيع" 1/ 605-611.

4 . "وقد وقفت من هذا العلم على أربعين كتابا منها ما هو منفرد به وما هذا العلم أو بعضه داخل في بعضه". ابن أبي الإصبع المصري، **تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن**، تحقيق حفني محمد شرف، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، 1963، ص 87.

متمثّلا على كلّ باب بآيات أو أحاديث أو أشعار بعضها ممّا اطّرد وروده عند السابقين وبعضها من استنباطه، بل إنّه أورد لنفسه أبياتا عديدة كما يثبت فهرس الشعر الذي وضعه المحقّق.

أمّا السكّاكي فلم نجد في كتابه، وهو المدافع عن علم العروض المرغّب فيه، إلاّ عددا قليلا من وجوه البديع، وأقلّها ما عدّه بديعا لفظيّا، ولم يذكر ممّا له صلة بالوزن إلاّ "الترصيع" وهو آخرها عنده مكتفيا بحدّه وهو "أن تكون الألفاظ مستوية الأوزان متّفقة الأعجاز أو متقاربتها"[1] وممثّلا عليه بآيات قرآنيّة فحسب. وهو ما جعل الجدل الممكن بين الوزن واللغة في فضاء البيت من الشعر يوشك أن يغيب القول فيه. وقد يكون ذلك سببا في ضمور المبحث لاحقا في البلاغة القانونيّة والمدرسيّة.

وأمّا ابن أبي الإصبع فقد كان لديه شغف الإحاطة بكلّ أسلوب بديعيّ، حتّى بلغ مجموع أبواب البيان والبديع عنده عددا مفرطا وصل إلى مائة وخمسة وعشرين بابا. وهو يُجري مصطلح البديع على النحو الذي ورد عند ابن المعتزّ في كتابه، لا على الاصطلاح الدقيق الذي استقرّ لاحقا وصار مقصورا على المحسّنات. وهو لديه مصطلح عامّ يشمل أغلب وجوه البلاغة العربيّة إلاّ جزءا من قسم المعاني ذا الصلة بمسائل النحو الدقيقة كالفصل والوصل والقصر والحذف.

وقد تتبّعنا مختلف فصول الكتاب، عناوينها وحدودها والأمثلة عليها، استقصاءً للظواهر التي استبان لنا أنّ فيها انتباها لجدل بين الوزن واللغة أثمر إيقاعا مّا، فوجدنا ابن أبي الإصبع يوردها مرّة مجتمعة وأخرى متفرّقة. وهذه الأساليب وحدودها عنده هي: (ج7)

الأسلوب / رتبته في الكتاب	الحدّ	الإحالة
35. التفويف	عبارة عن إتيان المتكلّم بمعانٍ شتّى من المدح أو الغزل، أو غير ذلك من الفنون والأغراض، كلّ فنّ في جملة من الكلام منفصلة من أختها بالتجميع غالبا، مع تساوي الجمل المركّبة في الوزنيّة.	ص 260-261.
42. التسميط	- وهو أن يعتمد الشاعر تصيير بعض مقاطع الأجزاء، أو كلّها في البيت على سجع يخالف قافية البيت. - ومن التسميط نوع آخر يسمى تسميط التقطيع، وهو أن يسجّع جميع أجزاء التفعيل على رويّ يخالف رويّ القافية.	ص 295.

1 . السكاكي، **مفتاح العلوم**، ص 542. وقد اكتفى بذكر وجوه البديع اللفظيّ التالية: التجنيس، وهو الوجه الوحيد الذي توسّع فيه، وردّ العجز على الصدر والقلب والسجع والترصيع. صص 542-569.

43. المماثلة	وهو أن تتماثل ألفاظ الكلام أو بعضها في الزنة دون التقفية.	ص 297.
44. التجزئة	وهو أنّ الشاعر يجزّئ البيت من الشعر جميعه أجزاء عروضيّة، ويسجّعها كلّها على رويّين مختلفين.	ص 299.
45. التسجيع	وهو أن يتوخّى المتكلّم أو الشاعر في أجزاء كلامه، بعضها غير متّزنة بزنة عروضيّة ولا محصورة في عدد معيّن، بشرط أن يكون رويّ الأسجاع رويّ القافية.	ص 300.
46. الترصيع	يجزّئ البيت إمّا ثلاثة أجزاء إن كان سداسيًا، أو أربعة إن كان ثمانيا، وسجع على ثاني العروضين دون الأوّل.	ص 302.
47. التصريع	عبارة عن استواء عروض البيت وضربه في الوزن والإعراب والتقفية.	ص 305.
48. التشطير	وهو أن يقسّم الشاعر بيته شطرين، ثم يصرع كل شطر من الشطرين، لكنّه يأتي بكلّ شطر مخالفا لقافية الآخر ليتميّز من أخيه، فيوافق فيه الاسم المسمّى.	ص 308.
51. التوشيع	عبارة عن أن يأتي المتكلّم أو الشاعر باسم مثنّى في حشو الجزء، ثم يأتي تلوه باسمين مفردين هما عين ذلك المثنّى، يكون الأخير منهما قافية بيته أو سجعة كلامه، كأنّهما تفسير ذلك.	ص 316.
64. المناسبة اللفظيّة	هي توخّي الإتيان بكلمات متّزنات، وهي على ضربين: تامّة وغير تامّة، فالتامّة أن تكون الكلمات مع الاتّزان مقفّاة، وأخرى ليست بمقفّاة، فالتقفية غير لازمة للمناسبة.	ص 367.
70. الموازنة	وهو أن تأتي الجملة من الكلام، أو البيت من الشعر متّزن الكلمات، متعادل اللفظات في التسجيع والتجزئة معا في الغالب.	ص 386.
82. الازدواج	وهو أن يأتي الشاعر في بيته من أوّله إلى آخره بجملٍ كلّ جملة فيها كلمتان مزدوجتان، كلّ كلمة إمّا مفردة أو جملة. وأكثر ما يقع هذا النوع في أسماء مثنّاة.	ص 452.

يلفت هذا العدد المفرط من الأساليب التي اعتنى بها ابن أبي الإصبع أنّ ما قد ينشأ من لقاء الوزن باللغة كان موضوع اعتناء الأدباء والنقّاد أكثر من اعتناء علماء البلاغة في صورتها القانونيّة، أي تلك التي تهيّأت وانتظمت معالمها مع السكّاكي أوّلا ثمّ تكرّست مع الخطيب القزويني وجميع الشروح والحواشي التي كانت على أعمالهما. والواقع أنّ شأن الوزن مع علم البلاغة قائم على مفارقة نكتفي هنا بالإشارة

إلى علامة عليها، لأنّنا سنحاول في الموضع اللائق بها لاحقا بيانها، وهي أنّها منذ البدء كانت تتبرّأ منه على نحو غريب. وهو ما يتجلّى كأوضح ما يكون مع الجرجاني في "الدلائل" حين اعتبر "أنّ الوزن ليس هو من الفصاحة والبلاغة في شيء"[1] بل "ليس بالوزن ما كان الكلام كلاما، ولا به كان كلام خيرا من كلام"[2]. وإذا طعن أحدهم في الشعر لأنّه موزون كان ردّه أنّه لم يدْعُه إليه لأجل الوزن بل دعاه إلى "اللفظ الجزل والقول الفصل والمنطق الحسن والكلام البيّن وإلى حسن التمثيل والاستعارة وإلى التلويح والإشارة"[3]، ولذلك "لا ضرر علينا فيما أنكر، فليقل في الوزن ما شاء، وليضعه حيث أراد، فليس يعنينا أمره"[4].

على أنّ هذا الشغف من ابن أبي الإصبع بالظاهرة، وإن أبان عن حسن تقدير لمنزلة الوزن في بناء الأقوال وتشكيل تراكيبها على نحو ينتج إيقاعا وينوّع صنوف الحسن فيها ممّا يجعلها تقع موقعا مستطابا لدى القارئ والسامع، لم تصحبه الدقّة المطلوبة في رصد أسسها والوظائف المعلّقة عليها فتعدّدت الأسماء والمسمّى غالبا واحد وتباعدت الأبواب أحيانا وهي تندرج في المساق عينه. ذلك أنّنا إذا استثنينا التصريع وهو اتّفاق العروض والضرب في التقفية، لاحظنا أنّ جميع الأساليب المذكورة أعلاها وعددها أحد عشر أسلوبا ترتدّ في الواقع إلى أصل واحد يمكن أن نقتبس من تلك المصطلحات له عنوانا جامعا هو التجزئة. وهي ذات صورتين: أولاهما أن يحدث الشاعر في البيت تجزئة نظميّة عائدة إلى خواصّ التراكيب وتكون مساوقة للتجزئة العروضيّة في بعض صورها وذلك مثل قول أبي تمّام: [من الطويل]

تَجَلَّى بِـهِ رُشْــدِي وَأَثْـرَتْ بِـهِ يَـدِي وَطَـابَ بِهِ ثَمْدِي وَأَوْرَى بِهِ زَنْدِي[5]

فهذه التجزئة للقول ساوقت تماما التجزئة العروضيّة (تَجَلَّى/ بِهِ رُشْدِي = فعولن/ مفاعيلن، وكذلك الجمل الثلاث اللاحقة) وانضافت إليها التقفية القائمة على تماثل صيغيّ صوتيّ بين كلّ تلك الأجزاء. وإن يكن هذا البيت الذي أوردنا ساقه ابن أبي الإصبع مثالا على التجزئة والتسجيع معا، فإنّ مثاله على تسميط التقطيع هو قوله: [من البسيط]

وَأَسْـمَرٍ مُثْمِـرٍ بِمُزْهِـــرٍ نَضِـرٍ مِنْ مُقْمِرٍ مُسْـفِرٍ عَنِ مَنْظَرٍ حَسَـنِ[6]

وعلى التشطير قول أبي تمّام [من البسيط]

1 . عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص 474.

2 . **نفسه**.

3 . **نفسه**، ص 24.

4 . **نفسه**، ص 24. وانظر أيضا: ص 364،

5. ابن أبي الإصبع، **تحرير التحبير**، ص 299، 300.

6 . **نفسه**، ص 296.

تَــدْبِيرُ مُعْتَصِــمٍ بِــاللهِ مُنْــتَقِمٍ   للهِ مُرْتَغِـــبٍ فِــي اللهِ مُرْتَقِـــبِ[1]

وعلى المماثلة قول امرئ القيس: [من المتقارب]

فَتُــورُ القِيَــامِ قَطُـــوعُ الكَــلَا   مِ تَفْتَــرُّ عَــنْ ذِي غُــرُوبٍ خَصِــرْ

كَــأَنَّ المُــدَامَ وَصَــوْبَ الغَمَــامِ   وَرِيــحَ الخُزَامَــى وَنَشْــرَ القُطُــرْ

يُعَـــلُّ بِـــهِ بَـــرْدُ أَنْيَـــابِهَا   إِذَا غَــرَّدَ الطَّــائِرُ المُسْتَحِــرْ[2]

وعلى الترصيع قول أبي صخر الهذلي: [من البسيط]

وَتِلْــكَ هَيْكَلَــةٌ خَــوْدٌ مُبَتَّلَــةٌ   صَــفْرَاءُ رَعْبَلَــةٌ فِي مَنْصِــبٍ سَــنِمِ

عَــذْبٌ مُقَبَّلُهَــا خَــدْلٌ مُخَلْخَلُهَــا   كَالــدِّعْصِ أَسْــفَلُهَا مَخْضُــوبَةُ القَــدَمِ[3]

وجميع هذه الأمثلة، وكثير غيرها، يتجزّأ فيها البيت تركيبا على نحو يضارع التجزئة العروضيّة إمّا كلّيّا فيماثل كلّ جزء في الوزن كلمة مفردة شأن بيت أبي تمّام الأوّل وإمّا جمليّا فتماثل الوحداتُ التركيبيّة وحدات عروضيّة مجمّعة مثل البيتين الأخيرين إذ قام كلّ واحد منهما على قسمة المصراع إلى نصفين تطابقَ فيهما التركيبُ مع الوزن (عَذْبٌ مُقَبَّلُهَا= مستفعلن فعِلن، وكذلك الباقي). على أنّ الفارق بين هذه الأمثلة هو مدى مراعاتها للتقفية بين الأجزاء من عدمها.

وأمّا الصورة الثانية فتقوم على إنشاء تراكيب متماثلة في صيغ كلماتها الصرفيّة وفي أوزانها الخاصّة دون أن تساوق التجزئةَ العروضيّة، وذلك مثل قول أبي تمّام [من الطويل]

مَهَا الـوَحْشِ إلَّا أنَّ هَاتَـا أَوَانِسٌ   قَنَــا الخَــطِّ إلاَّ أَنَّ تِلْــكَ ذَوابِــلُ[4]

فهذا النحو من النظم أخرج الوزن في النطق على غير مخرجه فبنى انتظاما مقطعيّا متعادلا بين التراكيب ومفرداتها في الصدر والعجز دون أن يحرص على التذكير بالانتظام العروضيّ العامّ وإن لم يخرج عنه [مَهَا الوَحْشِ= قَنَا الخَطِّ= (υ - - υ) = مفاعيلُ / إِلَّا أنَّ هَاتَا = إِلاَّ أَنَّ تِلْكَ = (- - - υ - -) = مفعولاتُ فعْلُن (أو فَعْلُ) / أَوَانِسٌ= ذَوابِلُ= (υ - υ -) = مفاعلن).

ويبدو أنّ ابن أبي الإصبع نفسه كان واعيا بهذه القرابة بين مختلف الأساليب التي ذكرها، ولذلك بدا حريصا على بيان الفروق متى ذكّره أسلوب بآخر، وهي غالبا فروق محصورة في مراعاة أواخر الأبنية صوتا ومدى اتفاقها مع رويّ البيت أو عدولها عن السمت قصدا. وذلك ما نهجه مثلا حين ميّز بين التفويف والتسميط، والتجزئة والتسميط، والترصيع والتسجيع، والترصيع والتسميط، والموازنة والمماثلة، والموازنة

1 . نفسه، ص 308.

2 . نفسه، ص 297.

3 . نفسه، ص 302.

4 . نفسه، ص 368.

والتجزئة[1]. ولكنّ حرصه الشديد على الإحاطة بالتفاصيل يجعل الفروق أحيانا أقرب إلى التمحّل منها إلى توليد الأساليب. ومن ذلك تمييزه بين ما سمّاه تصريعا عروضيّا وتصريعا بديعيّا. فالأوّل عنده "هو استواء عروض البيت وضربه في الوزن والإعراب والتقفية، بشرط أن تكون العروض قد غيّرت عن أصلها لتلحق الضرب في زنته"[2]، وهذا الشرط الأخير مرجعه ما يجري في علم العروض من التمييز بين التصريع والتقفية لأنّ جزء العروض إذا لم يغيَّرْ ليشاكل الضرب وزنا وقافية عدّه أهل الصناعة مقفّى لا مصرّعا[3]. وأمّا البديعيّ "فهو استواء آخر جزء في الصدر، وآخر جزء في العجز في الوزن والإعراب والتقفية، ولا يعتبر بعد ذلك أمر آخر"[4]. وليس آخر جزء في الصدر إلاّ عروضَهُ ولا آخر جزء في العجز إلاّ ضربه. ولـمّا اقتادته الأمثلة إلى أنّ ما ولّده ليس إلاّ التقفية في اصطلاح العروضيّين ختم الباب بقوله: "وأهل البديع يسمون التقفية تصريعًا، إذ لا يعتبرون الفرق بينهما"[5].

إنّ فضاء البيت، وهو قبل كلّ شيء فضاءُ لقاء الكلام بالوزن، كان في المدوّنة النقديّة العامّة سبيلا لاستصفاء أنحاء الجدل بين محورين يتقاطعان فيه هما الوزن واللغة. وكانت الظاهرة العامّة التي قدّروها، بصرف النظر عن أسمائها عند هذا الناقد أو ذاك، هي تجزئة القول تجزئةً منتظمةً تساوق الوزن أو تنشئ منظوما داخل منظوم على حدّ عبارة العسكريّ، ولكنّها لا تكون ذات بال إلاّ متى قامت على الترجيع[6]، لأنّها ما دامت مفردة لا تعني شيئا، فترديدها وتذكير ثانيها بأوّلها هو ما يسمح بالحديث عن ظاهرة أسلوبيّة تُستقصى وجوهها وأنحاؤها في التشكّل وتكون مدخلا من المداخل إلى ما يتميّز به الشعر عن غيره من أجناس القول الأدبيّ.

على أنّ النقّاد القدماء توقّفوا عند حدود الملاحظة ولم يصلوا بين الظواهر المختلفة في نظام عامّ كالجمع بين التجزئة وخصائص التركيب وضرورة الشعر والتصوير والتخييل وصولا إلى إنتاج مختلف للمعنى وأسباب المتعة. فتلك الطريقة في التأليف القائمة على تبويب الظواهر والتمثيل عليها جعل المبحث شتاتا بحاجة إلى إعادة قراءة إيلافا بين المتشابه وردّا للفروع إلى أصولها. ولكنّ معطياتهم مع ذلك تنبئ بأنّ العروض حاضر في الذهن تعلو مبادئه فتفصح عنها مصطلحاته مرّة ويكون فاعلا من وراء حجاب مرّة أخرى فيقدّ الأساليب ويصوغها استنادا إلى معاييره.

1 . **نفسه**، ص 295، 299، 302، 386.

2 . **نفسه**، ص 305.

3 . انظر مثلا: الخطيب التبريزي، **الكافي في العروض والقوافي**، صص 23-24.

4 . ابن أبي الإصبع، **تحرير التحبير**، ص 305.

5 . **نفسه**، صص 305-307.

6 . انظر في علاقة الترجيع بالإيقاع عند القدماء: توفيق الزيدي، **مفهوم الأدبيّة في التراث النقديّ**، سراس للنشر، تونس، ط1/ 1985، صص 143-153.

3. المدوّنة الموسيقيّة والحِكْميّة:

لقد نظرنا أعلاه في مدوّنتين هما اللغويّة والنقديّة، وحرصنا على أن نبيّن أنّ مدوّنة العروض أرحب من أن تنحسر في كتب العروض والقافية. وقد قادنا النظر في السياق نفسه إلى أنّ قسما من تصانيف الموسيقيّين والحكماء العرب، وخاصّة الذين شرحوا كتابيْ أرسطو في الشعر والخطابة وألّفوا في الموسيقى، خاضوا في بعض قضايا العروض ودرسوا جزءا من مبادئه. وهو ما يدعونا إلى الانفتاح على هذه المدوّنة بحثا عمّا تميّزت به عن سواها وعن وجوه التقاطع الممكنة بينها جميعا. ولـمّا كانت قد قامت قبلُ أعمالٌ استقصت نظرية الوزن عند الفلاسفة المسلمين وتتبّعت أهمّ عناصرها[1] وخاصّة من ناحية اعتباره أحد الأركان التي "تجعل القول مخيّلا"[2]، ولـمّا كان كثير ممّا ألمّ به الفلاسفة أو فصّلوه، سندرجه في سياقه اللائق به حين نسعى إلى فهم نظام الوزن ودلالته ووظيفته في قادم الفصول، فإنّنا سنحاول الآن النظر في وجوه التقاطع بين هذه المدوّنة ومبحث الوزن الشعريّ على أيّ نحو كان، وكيف آل أمر هذا اللقاء بعد أن صارت شروح الفلاسفة معروفة، لأنّ ما يعنينا من هذه المصنّفات لا مباحثها في ذاتها ولا التأريخ لها أو بيان تميّزها، وإنّما وجه الصلة بينها وبين مدخلنا العروضيّ إلى الشعريّة العربيّة القديمة. وقد قدّرنا لهذا الغرض استصفاء أهمّ خصائص التصانيف الموسيقيّة في علاقتها بوزن الشعر، وتاريخ مصطلح الإيقاع في الكلام العربيّ، ثمّ أثر الشروحات الفلسفيّة في تناول الوزن في التراث النقديّ.

1.3. في خصائص التصانيف الموسيقيّة:

يميّز أهل الموسيقى بين قسمين في صناعتهم: التأليف والإيقاع. الأوّل موضوعه "أحوال النغم أنفسها" ويُنظر في حال اتّفاقها وتنافرها، والثاني موضوعه "البحث عن أحوال الأزمنة المتخلّلة بينها"، والغاية منهما جميعا في ما يقول ابن سينا "ليعلم كيف يؤلّف اللحن"[3]. وقد ذكر الجاحظ في إحدى رسائله أنّ الخليل بعد أن أتمّ كتاب العروض "أخذ في تفسير النغم واللحون، فاستدرك منه شيئا، ورسم له رسما احتذى عليه من خلفه واستتمّه من عُني به"[4]. وهو يخصّ إسحاق الموصليّ بالذكر لأنّ له

---

1 . نحيل خاصّة على عمل: إلفت كمال الروبي، **نظريّة الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد**، دار التنوير، بيروت، ط1/ 1983، فصل الوزن والموسيقى، صص 231-265. وقد جزّأت الباحثةُ المسألةَ إلى الفقرات التالية: أهمّية الوزن في الشعر صص 231-233، الوزن الشعري صص 233-237، الوزن الخطابي صص 237-248، علاقة الوزن الشعريّ بالموسيقيّ ص 248-252، الوزن والتناسب صص 252-258، القافية صص 258-260، الوزن والمعنى صص 260-265.

2 . ابن سينا، **فنّ الشعر من كتاب الشفاء**، ضمن مجموع عبد الرحمان بدوي، فنّ الشعر لأرسطو، ص 163.

3. ابن سينا، **جوامع علم الموسيقى**، تحقيق زكريا يوسف، المطبعة الأميريّة، القاهرة، 1956، ص 9.

4 . الجاحظ، **الرسائل**، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1964، 3/ 132.

معرفة بالغناء أكثر من الخليل "واجتمعت له في ذلك آلات لم تجتمع" لسلفه. على أنّ التراجم المتأخّرة بدءا من القرن الرابع الهجريّ أضافت له، فضلا عن كتاب النغم، كتابا في الإيقاع[1]. وقد وجدنا أوّل إشارة إلى هذا الكتاب، بحسب المدوّنة التي راجعناها، في معجم "تهذيب اللغة " للأزهريّ (ت 370 هـ) عند شرحه لكلمة الإيقاع[2]، ثمّ في "فهرست" النديم (ت 385 هـ). غير أنّ النسخة المحقّقة التي عدنا إليها لهذا الكتاب الجامع لعناوين الكتب وأخبار أصحابها إلى عهده[3]، توحي أنّ العنوان مقحم على النصّ مزيدٌ من كتاب "معجم الأدباء" لياقوت الحمويّ (ت 626 ه)[4]. والسياق يرجّح أنّ الزيادة قلقة، لأنّ كتاب الإيقاع معطوف على كتاب "فائت العين". وهل أتمّ الخليل "العين" حتّى يستدرك عليه ويأتي بما فاته منه؟ وخاصّة أنّ أغلب الروايات تخبر أنّه لم يضع منه إلاّ البدء والنهج، كما يروي ابن إسحاق النديم نفسه. وأمّا باقي تراجمه العائدة إلى القرن الرابع الهجريّ فلم نلف فيها ذكرا لهذا الكتاب[5].

على أنّ المهمّ من ذلك، وسواء أصنّف الخليل كتابا في الإيقاع أم أنّ له فقط تصنيفا في النغم، هو أنّ القدماء كانوا يصلون بين الخليل وصناعة الغناء النظريّة، وبعضهم، وهم مترجموه دون علماء العروض الذين لم يأتوا على شيء من ذلك ولا اعتنوا بهذه العلاقة المفترضة، جعل معرفته بالنغم ومواقعه هي التي أحدثت له علم العروض لأنّهما "متقاربان في المأخذ"[6]، وذلك بالرغم من أنّ خبر الجاحظ يعكس الآية ويجعل الاشتغال بالنغم لاحقا لا سابقا لتأليفه كتاب العروض، فضلا عن أنّه لم يتمّه.

إنّ هذا التداخل يدفعنا إلى تلمّس خصائص التصانيف الموسيقيّة من هذه الناحية. وقد لاحظنا أنّ ثمّة توجّها عامّا فيها إلى أنّ "قوانين الموسيقى مماثلة لقوانين

---

1 . انظر: القفطي (ت 624 هـ)، **إنباه الرواة على أنباه النحاة**، 1/ 378؛ ابن خلكان (ت 681 هـ)، وفيات الأعيان، 2/ 244.

2 . الأزهريّ، **تهذيب اللغة**، تحقيق عبد السلام محمد هارون، الدار المصريّة للتأليف والترجمة، القاهرة، 1964، مادّة (و.ق.ع). "والإيقاع ألحان الغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبنها، وسمّى الخليل كتابا من كتبه في ذلك المعنى كتاب الإيقاع".

3 . أبو الفرج النديم، **الفهرست**، تحقيق أيمن فؤاد السيّد، مؤسسة الفرقان للتراث الإسلامي، لندن، 2009، 1/ 116.

4 . ياقوت الحموي، **معجم الأدباء**، 1271/3.

5 . انظر: أبو الطيب اللغوي (ت 351 هـ)، **مراتب النحويين**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، 1955، صص 27-41؛ أبو سعيد السيرافي (ت 368 هـ)، **أخبار النحويّين البصريّين**، تحقيق طه محمد الزيني ومحمد عبد المنعم خفاجي، مطبعة الحلبي، القاهرة، ط1/ 1955، صص 30-31؛ أبو بكر الزبيديّ (ت 379 هـ)، **طبقات النحويّين واللغويّين**، صص 47-51.

6 . ياقوت الحموي، **معجم الأدباء**، 1271/3؛ القفطي، **إنباه الرواة على أنباه النحاة**، 1/ 378؛ ابن خلكان، وفيات الأعيان، 2/ 244.

العروض"[1]، بل إنّ بعضهم كان يذهب إلى أنّ الغناء نفسه إنّما هو "على تقطيع العروض". وإن ردّه أهل الغناء واعتبروا الأمر على خلاف ذلك لأنّ "العروض محدث والغناء قبله بزمان"[2]، فقد وجدنا قسم الإيقاع من صناعة الموسيقى عند العرب، دون قسم النغم[3]، كان معوّلا على مبادئ الخليل في تجزئة الأزمنة صغراها وكبراها وتجميعها في وحدات. وذلك يظهر في الرسائل التي لم يبد فيها أثر الصناعة المنطقيّة كرسالة "اللهو والملاهي" لابن خرداذبه[4] (ت 291 هـ) مثلما يظهر في الرسائل التي جعلت الموسيقى فرعا من القسم الرياضيّ كرسائل إخوان الصفاء (ق 4 هـ) و"جوامع علم الموسيقى" لابن سينا (427 هـ). ويبدو أنّ سبب ذلك عائد إلى حاجة الموسيقيّين إلى أداة يقدّرون بها الأزمة ويقيسون بها الحركة والسكون. فإذا كان الإيقاع فيما يذكر الفارابي (ت 339 هـ) "هو النقلة على النغم في أزمنة محدودة المقادير والنسب"[5]، فإنّ الآلة التي تقاس بها هذه الأزمنة ومقاديرها غير قائمة لديهم، ولهذا تطول العبارة في شرح زمان النقرة وضعفها وقوّتها وأجزائها التي يمكن أن تقسّم إليها وشرح مقدار السكون بعدها، حتّى إنّ الأرمويّ (ت 693 هـ) بعد أنّ حدّ الإيقاع بأنّه "جماعة نقرات بينها أزمنة محدودة المقادير لها أدوار متساويات الكمّيّة على أوضاع مخصوصة" استأنف إيضاحا لمعيار هذه المقادير فاعتبر أن تساوي هذه "الأزمنة والأدوار" تدرك "بميزان الطبع السليم"[6]. فهذه المعرفة الحسيّة التي لا ضابط لها إلاّ الذوق والطبع، وإن تكن كافية بذاتها لدى أهل الصناعة، كانت بحاجة إلى معايير موضوعيّة تتحدّد بها المقادير وتعرف بها النسب على وجه دقيق قدر الإمكان. وقد كانت أصوات اللغة سبيلهم إلى ذلك. ولهذا كان مسلك ابن سينا إلى مزيد الضبط، بعد

---

1 . إخوان الصفاء وخلاّن الوفاء، **الرسائل**، دار صادر، بيروت، د.ت.، 1/ 197. وانظر قول نصير الدين الطوسي: "الإيقاع هو النظام الواقع بين أزمنة السكونات المتخللة بين النقرات والنغمات **ومنه أوزان الشعر**"، في كتابه: **رسالة في علم الموسيقى**، تحقيق زكريا يوسف، دار القلم، القاهرة، 1964، ص 12.

2 . الأصفهاني، **الأغاني**، 11/ 194.

3 . من الرسائل الأولى التي اطّلعنا عليها واقتصر حديثها على قسم النغم من صناعة الموسيقى رسالة: يحيى بن المنجّم (ت 300 هـ)، **كتاب النغم**، تحقيق محمد بهجة الأثري، مجلة المجمع العلمي العراقي، 1950، صص 113-124.

4 . ابن خرداذبه، **اللهو الملاهي**، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة، ضمن: ابن سلمة النحوي (ت 290 هـ)، **كتاب الملاهي وأسمائها من قبل الموسيقى**، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984.

5 . الفارابي، **كتاب الموسيقى الكبير**، تحقيق غطّاس عبد الملك خشبة، دار الكاتب العربيّ، القاهرة، 1967، ص 436. ويبدو أنّ التعريف الذي رواه التوحيديّ عن العامريّ في المقابسات أدقّ: "يقال ما الإيقاع؟ الجواب: **فعل يكيل زمان الصوت** بفواصل متناسبة متشابهة متعادلة". التوحيدي، **المقابسات**، تحقيق حسن السندوبي، دار سعاد الصباح، الكويت، ط2/ 1992، ص 310.

6 . صفيّ الدين الأرمويّ، **كتاب الأدوار في الموسيقى**، تحقيق غطّاس عبد الملك خشبة، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، 1986، ص 279.

أن حبّر نحو سبع صفحات من المطبوع في تقدير أزمنة النقرات، أن قال "إنّ الحروف في تخيّل هذه الأزمنة معونة" مؤكّدا ضرورة الإحاطة بتمييز اللغويّين بين الحروف الانفجاريّة أو الشديدة التي تنطق "على سبيل الحبس ثمّ الإطلاق" والأحرف الرخوة أو الاحتكاكيّة التي تنطق "على سبيل تسريب للصوت في خلل كالمحابس"[1]، لأنّ المعرفة بالأصوات وإن ظلّت في حدود الفرد فإنّها مع ذلك مشتركة بين مختلف المتكلّمين ممّا يهيّئها لأن تكون معرفة موضوعيّة.

وعلى النهج نفسه كان قد سار الفارابي حين سعى إلى ضبط "أطراف أزمان الإيقاعات" فجعلها محكومة بالنقرات، ثمّ افترض أنّ "النقرات في مراتب ثلاث منها نقرة قويّة ومنها ليّنة ومنها متوسّطة. والقويّة تشبه التنوين في إعراب اللسان العربيّ، والمتوسّطة تشبه حركة الحرف في لسانهم، والليّنة تشبه إشمام الحركة في الحرف أو روم الحركة"[2]. وهو إذ يستعير هذه المصطلحات من علم النحو لا يجريها على غير تأصيل وإنّما هو يعتبر المقايسة بين الأصوات في النظامين، اللغويّ والموسيقيّ، حاصلة ضمنا ولذلك كان الأجود عنده "أن تنقل إليها أسماء أشباهها من الحروف، ويؤخذ ذلك عن أهل علم النحو في كلّ لسان"[3].

وعلى هذا الأساس، كانت صناعة الإيقاع النظريّة بحاجة إلى علم العروض ما دام هذا العلم هو "عيار الحسّ وحاكم القسمة والوضع" على حدّ عبارة ابن جنّي. ولـمّا كان الخليل قد ضبط كلّ الأجزاء الصغرى والكبرى التي يمكن أن تأتلف في مجموعات بدءا بالمتحرّك والساكن إلى الأسباب والأوتاد والفواصل وصولا إلى مختلف أجزاء الوزن، فإنّ هذه الوحدات نفسها قد صارت مقادير لتحديد الإيقاع الموسيقيّ. وهو ما دفع الفارابي إلى تفصيل القول في أنواع الحروف، فجعل منها "المصوّت" ومنها "غير المصوّت"، وميّز في النوع الأوّل بين ما يمتدّ معه الصوت وهي الأحرف الاحتكاكيّة خاصّا بالحديث عن ثلاثة حروف "لا تبشّع النغم" وهي اللام الجانبيّ والميم والنون الأنفيّان، وميّز في النوع الثاني بين المصوّتات القصيرة، و"هي التي تسمّيها العرب الحركات"، والمصوّتات الطويلة، معتبرا أنّ منها ما هو "أطراف" وهي الفتحة والضمّة والكسرة الطويلات، ومنها ما هو ممتزج وبين بين، وقد قدّر عددها تسعا. فإذا اجتمعت إليها الأطراف الثلاثة صارت "أصناف المصوّتات الطويلة المنفصلة بفصول بيّنة في السمع اثني عشر مصوّتا"[4]. وقد كانت هذه القسمة الأولى عنده ضروريّة لتحديد أجزاء الميزان، فأوّلها "المقطع القصير، والعرب يسمّونه الحرف المتحرّك"، ثمّ "الحرف الساكن" وهو "الذي لم يتبع بمصوّت أصلا"، ثمّ "المقطع الطويل" وهو عند الحرف

1 . ابن سينا، **جوامع علم الموسيقى**، ص 86.

2 . الفارابي، **كتاب الموسيقى الكبير**، ص 986.

3 . **نفسه**، ص 987.

4 . **نفسه**، صص 1072-1074.

المتبوع بحركة طويلة، وأمّا إذا أتبع الحرف المتحرّك بحرف ساكن فهو يسمّيه "السبب الخفيف" محدثا تمييزا لطيفا بين انفتاح المقطع وانغلاقه لأنّ للحركة الطويلة صلة بالنغم[1]. ثمّ يذكر إثر ذلك السبب الثقيل والوتد المجموع والوتد المفروق مضيفا إلى وحدات الخليل ماسمّاه "وتدا مفردا" وهو "السبب الخفيف متى أُتبع بحرف ساكن" نحو "دَارْ"، و"سببا متواليا" وهو "السبب الثقيل متى أتبع بمتحرّك" نحو "كَتَبَ"، ولا تبعد هذه الوحدة الأخيرة عمّا سمّاه الخليل فاصلة[2]. ولم تكن غاية الفارابي من هذا الاستقصاء إلاّ ما ذكرنا من الحاجة إلى عيار "موضوعيّ" لتحديد النقرات، ولهذا قابل لاحقا بين تلك الأجزاء والنقرات. ومثال ذلك أنّ السبب الخفيف "يقوم مقام نقرة تامّة تعقبها وقفة" وأنّ الحرف المتحرّك، وهو جزء من سبب ثقيل أو وتد مجموع أو مفروق، "يقوم مقام نقرة متحرّكة"[3]، والفرق بين أن تكون النقرة تامّة أو متحرّكة شبيه بالفرق بين الحركات التي سمّاها مصوّتات إذ تكون طويلة كالألف أو قصيرة كالفتحة.

وعلى المنوال نفسه سار إخوان الصفاء بل ذهبوا أبعد من ذلك فجعلوا الوحدات الإيقاعيّة الكبرى شبيهة بالوحدات الوزنيّة. فهم بعد أن ذكروا أنّ أصل الغناء كلّه "حركات وسكون" مثلما أنّ الأشعار "أصلها كلّها حروف متحرّكات وسواكن"[4]، واعتبروا أيضا قوانين الغناء والألحان "ثلاثة أصول وهي السبب والوتد والفاصلة"، طفقوا يعدّدون التركيبات الإيقاعيّة على نحو شبيه بأجزاء العروض، فمنها "نقرة ونقرتان مثل قولك: تُنْ تُنُنْ"، وهي فاعلن؛ ومنها "نقرتان ونقرةٌ مثل قولك: تُنُنْ تُنْ"، وهي فعولن؛ ومنها "ثلاث نقرات ونقرتان مثل قولك: تَنِنُنْ تِنُنْ" وهي مُتَفاعلن[5]. وهو أيضا ما نهجه ابن سينا حينما عدّد الفواصل الإيقاعيّة وأزمنتها[6].

بيد أنّ الإضافة التي لاحظناها عند ابن سينا هي أنّه سعى إلى إعادة قراءة بعض الأوزان استنادا إلى مبدأي الانتظام عنده، وهما التناسب في الكميّة والكيفيّة. من ذلك أنّ البسيط ووزنه "مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن" لـمّا كان مستجيبا لذينك الشرطين

---

1. **نفسه**، صص 1075-1076. ويتحدّث ابن سينا عن المقطع المقصور وهو "حرف صامت وحرف مصوّت مقصور"، وإن كان هذا المصوّت طويلا سمّي المجموع "مقطعا ممدودا"، وهو الذي "يسمّيه العروضيون السبب"، و"المقصور إذا اقترن به الممدود سمّوه الوتد". **جوامع علم الموسيقى**، ص 124.
2. الفارابي، **كتاب الموسيقى الكبير**، صص 1076-1078.
3. **نفسه**، ص 1079، 1081.
4. إخوان الصفاء، **الرسائل**، 1/ 197.
5. **نفسه**، 1/ 198. وقد يكون من المفيد الإشارة إلى أنّ كلّ الكتب الموسيقيّة العربيّة القديمة التي عدنا إليها تستعير من أصوات اللغة طريقتها في تمثيل الإيقاع فتأخذ حرف التاء المتحرّك (تَ) علامة على النقرة المتحرّكة والتاء منوّنة كما في الجمع المؤنّث السالم (تُنْ) علامة على النقرة التامّة، فكأنّ النقرة الواحدة تختلف حالاتها كاختلاف آخر الكلمة في العربيّة في حال الصرف أو المنع من الصرف. ولم نجد التمثيل المعاصر (دُمْ) و(تكْ) فيها جاريا.
6. ابن سينا، **جوامع علم الموسيقى**، صص 100-122.

فقد اقتضت تجزئته أن تكون: "فعْ فعْ فعولن فعولن فاعلن فاعلن"[1]، وكذلك الخفيف فإنّ وزنه "فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن"- وهو ما يدلّ على أنّ الخبن أو تقصير المقطع الأوّل من الجزء الثاني يكاد يكون قانونا عنده – "ينحلّ إلى: فاعلن فاعلن فعولن فعولن"[2]. وعلى نفس النحو نظر إلى بحور أخرى كالطويل والهزج[3].

وفي المجمل فقد بدا لنا علم الإيقاع عند الموسيقيّين والفلاسفة تخصيصا محكوما بخصائص العلم الأشمل الذي ينتمي إليه، وهو الرياضيّات. وقد أعلن ابن سينا عن ذلك في أوّل جملة من رسالته في الغرض: "وقد حان لنا أن نختم الجزء الرياضيّ من الفلسفة بإيراد جوامع علم الموسيقى"[4]. ولأنّ الموسيقى "علم رياضيّ" فإنّ فإنّ مبادئه كانت غالبا "عدديّة" و"يوشك أن يقع فيها ما هو هندسيّ"[5]. ولـمّا كانت أدوات القيس الموضوعيّة تعوز الفلاسفة والموسيقيّين فظلّت النسب التي يذكرونها ذات انتظام داخليّ فتقدّر وحدات الأزمنة تقديرا نسبيّا وتكون غيرها أنصافا لها أو أضعافا دون أن تدرك على وجه الضبط ما هي، احتاجوا إلى اللغة وإلى جانب الأصوات فيها تخصيصا حتّى تكون لتلك الوحدات ضوابط دقيقة، وهو ما ألجأهم إلى وصف الحروف مطلقا. وقد مثّل علم العروض مستندا دقيقا فاستعاروا منه الأدوات التي بها يقيسون "النُّقَلَ على النغم" لأنّ الأقيسة العروضيّة ذاتُ بعد مجرّد تعتني بالقيم الصوتيّة المطلقة دون إنجازاتها، ولأنّها قامت على تركيبات شهد الشعراء بانسجامها فانتظمت عليها أقوالهم.

ولهذا فإنّ حديث ابن فارس "أنّ أهل العروض مجمعون على أنّه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع، إلاّ أنّ صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنّغم، وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة"[6]، قد يكون من الأصوب تعديله. فالذين أجمعوا على ذلك هم أهل الموسيقى لا أهل العروض، أو أنّ الذين أعلنوا عن هذا الاتّفاق والتناسب بين الصناعتين هم الموسيقيّون لا العروضيّون لأنّ حاجة أهل الإيقاع إلى علم اللغة، وإلى علم العروض تخصيصا باعتباره المشتغل بمقاييس الأصوات فيها، كانت واقعة حاصلة تشهد بها المصادر، ولم تكن على النحو نفسه في الاتّجاه المعاكس. ودليل ذلك أنّ الانتظام الإيقاعيّ في الغناء العربيّ القديم كان قائما قبل العروض ولكنّ العرب لم تستقم لهم أسسه العلميّة فينتقل من معرفةٍ بالهاجس إلى

---

1. نفسه، ص 131.
2. نفسه، ص 134.
3. نفسه، ص 129، 132-133،
4. نفسه، ص 3.
5. نفسه، ص 9.
6. ابن فارس، **الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب**، تحقيق عمر فاروق الطبّاع، مكتبة المعارف، بيروت، 1993، ص 266.

معرفةٍ مدركة موصوفة إلاّ بعد أن أنجز الخليل علمه. وفي هذا السياق ننزّل قول ابن خرداذبه: "إنّ منزلة الإيقاع من الغناء منزلة العروض من الشعر، وقد أوضحوا الإيقاع ووسموه بسمات ولقّبوه بألقاب وهو أربعة أجناس: ثقيل الأوّل وخفيفه وثقيل الثاني وخفيفه والرمل الأوّل وخفيفه والهزج وخفيفه"[1]. فهذه المشابهة تدلّ في نظرنا على أنّ مبادئ علم العروض مثّلت الأنموذج المحتذى، فقُرّبت إليه أشباهه واستعيرت منه قوانينه. ولذلك حين طُلب من ابن خرداذبه تعريف الإيقاع قال: "والإيقاع هو الوزن، ومعنى أوقع: وَزَنَ، ولم يوقع: خرج من الوزن، والخروج عن الوزن إبطاءٌ عن الوزن أو سرعة"[2]. فإذا كان كلّ تعريف هو إخراج الأغمض إلى الأوضح، فإنّ الواضح الجليّ ها هنا هو الوزن، وليس له من معنى في السياق إلاّ ما له صلة بالشعر بدليل أنّ القول معطوف على تنزيل الإيقاع منزلة العروض. وليس الإيقاع متى أراد القدماء ضبطه، وسواء أكانت العبارة دقيقة قائمة على نسب وحسابات مثلما هو الأمر عند الفلاسفة أم كانت أقلّ تعقيدا شأن عبارة باقي الموسيقيّين، فإنّ المثال المطلوب انتهاجه في تقدير النسب، بقطع النظر عن التركيبات، هو نحو العروض في الحساب وضبط الوحدات الصوتيّة.

2.3. مصطلح الإيقاع في التراث:

قد يكون تتبّعنا لاستعمال مصطلح الإيقاع في التراث مفيدا في مزيد إيضاح النتيجة الأخيرة التي توصّلنا إليها، وهي أنّ قسم الإيقاع من الموسيقى أفاد من علم العروض أكثر ممّا أفاد هذا العلم من ذلك القسم.

ونحن حين نرجع إلى المعاجم العربيّة بحثا عن مجاري استعمال المصطلح يلفتنا أمران. أوّلهما أنّ بعضها كـ"العين" للخليل و"مقاييس اللغة" لابن فارس لا يذكره البتّة ولا يشير في كلّ توليفات الجذر (و.ق.ع) إلى أيّة دلالة يمكن وصلها بالغناء أو بالكلام؛ وثانيهما أنّ بعضها الآخر الذي أورد المصطلح يكتفي بتعريفه تعريفا عامّا على نحو ما جاء في "تهذيب" الأزهري: "والإيقاع ألحان الغناء، وهو أن يُوقِعَ الألحان ويبنيها"[3]، وعنه أخذ ابن منظور التعريف حرفا بحرف تقريبا: "والإيقاعُ من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يُوقِعَ الألحان ويبنيها"[4]، دون أن يبيّن الأزهريّ، وابن منظور الناقل عنه، وجه الصلة بين دلالة اللفظ هذه وما يسمّيه ابن فارس أصل الدلالة، إلاّ عبر التوسّل بالفعل "أوقع" في الشرح، عاطفَيْنِ إيّاه على الفعل "بنى" لبيان المقصد منه، فيكون "أوقع" ها هنا أقرب في الدلالة إلى الفعل المعطوف.

---

1. ابن خرداذبه، **اللهو والملاهي**، صص 45-46.
2. **نفسه**، ص 46.
3. الأزهريّ، **تهذيب اللغة**، مادّة (و.ق.ع).
4. ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة (و.ق.ع).

وإذا ما بحثنا مثلا في هذا المعجم الموسوعيّ عن حضوره في غير مدخله الجذريّ لم نعثر عليه البتّة، حتّى كأنّ اللفظ بمعناه الموسيقيّ ليس من "لسان العرب". وغاية ما نجد هو الإيقاع باعتباره مصدرا للفعل "أوقع" بدلالة "أحدث" و"أنشأ" إذا تعدّى مباشرة، وتتخصّص الدلالة فتكون معقودة على السوء حين يتعدّى بحرف: "أوقع به"[1].

على أنّ تقليب المادّة المعجميّة يمكن أن يفضي إلى استصفاء سمتين مفيدتين تخصّان سياقنا. أولاهما أنّ من توليفات الجذر (و.ق.ع)[2] ما كان لها صلة بالصوت والاستماع إليه، وهو يكون إمّا صوت المطر: "يقال سمعت وقع المطر وهو شدّة ضربه الأرضَ إذا وَبَلَ"، وإمّا صوت الحوافر: "يقال: سمعت لحوافر الدوابّ وقعا ووقوعا"، وإمّا صوت السيف: "وقعُ السيف ووقعته ووقوعه: هِبَّتُهُ ونزوله بالضريبة". والملاحظ أنّ الاستعمال في المواضع الثلاثة يقرن الوقع بالضرب ممّا يجعل المادّة اللغويّة مهيّأة لأن يُشتقّ منها لفظ عامّ الدلالة على إحداث صوت عن طريق الضرب. وأمّا السمة الثانية فهي الاختلاف والتناوب، وهي تظهر من قولهم: "التوقيع إصابة المطر بعضَ الأرض وإخطاؤها بعضا، وقيل هو إنبات بعضها دون بعض". وعلى هذا النحو كان من شرط الصوت ألاّ يكون مسترسلا مستويا، وكان من خواصه في المقابل الحركة المتناوبة إمّا بالانقطاع فيه والانتقال من نقطة إلى أخرى وإمّا بمطلق الاختلاف، حتّى البصريّ منه، وهي دلالة "التوقيع في نبت الأرض"، وقد تكون أوضح في المشي، "فالتوقيع في السير شبيهٌ بالتلقيف وهو رفعه يدَه إلى فوق"، والمقتضى أن يكون من بعد إنزالها، وهكذا دواليك. فهذه الحركة القائمة على تقديم قدم ورفع يد بالتناوب تحقّق شرط الاختلاف الدَّوْريّ.

وهكذا فإنْ لم تَسْتَقْصِ المادّةُ المعجميّةُ دلالةَ مصطلح الإيقاع، فإنّها مع ذلك تضمّنت من السمات ما يسمح بتوليد المصطلح. ونحن نرجّح، ترجيحا لا نغالي فيه لأنّ الاستقراء مهما تكن مدوّنته واسعة يظلّ ناقصا، أن يكون المصطلح مولدًا عائدا إلى بداية القرن الثاني الهجريّ حين انفتحت الثقافة العربيّة على غيرها من الثقافات. فقد وجدنا أنّ أوّل نصّ استخدمه بهذه الدلالة الموسيقيّة العامّة هو "كليلة ودمنة" لابن المقفّع (ت 142 هـ) وذلك في سياق واحد عارض: "فسمع لها صوتًا وإيقاعًا"[3]، وهي دلالة قريبة من السمة المفيدة الأولى التي تبيّناها في المعجم. وأمّا المصطلح بالمعنى الموسيقيّ الدقيق فلم يكن ممّا يجري استعماله قديما لأنّ ما استخدمه العرب هو

---

1. "اللَّمَمُ مُقارَبةُ المعصية من غير **إيقاع** فعل"، اللسان، مدّة (ل.م.م)؛ "قال ابن الأثير: مكرُ الله **إيقاعُ** بلائه بأعدائه دون أوليائه". مادّة (م.ك.ر)؛ "وإذا وقع قومٌ بقومٍ قيل: واقعوهم وأوقعوا بهم **إيقاعا**"، مادّة (و.ق.ع)؛ "فأغراه **بالإيقاع** بمن غضب عليه"، مادّة (ش.ي.ط).

2. جميع ما سنورده الآن هو من لسان العرب لابن منظور، مادّة (و.ق.ع).

3. ابن المقفّع، **آثار ابن المقفّع**، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط1/ 1989، ص 179. باب "القرد والغيلم" من كتاب "كليلة ودمنة": "فبينما هو ذات يوم يأكل من ذلك التين إذ سقطت من يده تينة في الماء فسمع لها صوتا **وإيقاعا**".

مصطلح الغناء حتّى حينما يتحدّثون عن ضروب الإيقاع. من ذلك قول ابن الكلبي: "الغناء على ثلاثة أوجه: النصب والسناد والهزج"[1]، وحينما يتمّ تفصيل هذه الأوجه نجد العرب يعدّدون ضروب الإيقاعات فهي الثقيل الأول وخفيفه، والثقيل الثاني وخفيفه، والرمل وخفيفه والهزج[2]. ولكنّ هذا التوليد، إن صحّ، قد لاقى حظوة فانتشر استعمال المصطلح من بعد في سياق الغناء دالاّ على ميزان النقرات. وكُتب الجاحظ شاهدة على ذلك[3]، فضلا عن كتاب "الأغاني" في القرن الرابع الهجريّ. ومن الأمثلة على ذلك قول الأصفهاني بعد أن أورد صوتا من "المائة المختارة": "عروضُه من الكامل. والشعر للحادرة الثّعلبيّ، والغناء في اللحن المختار لسعيد بن مسجح، وإيقاعه من خفيف الثقيل الأوّل بإطلاق الوتر في مجرى البنصر عن إسحاق"[4]. فقد حدّد بدءا وزن الأبيات ثمّ ذكر صاحبها وأسند اللحن الأمثل إلى صاحبه، ثمّ قدّم مقدار النقل فيه وانتظامها وهو إيقاعه، وبيّن أخيرا السبيل إلى نغمه محدّدا مبدأ العزف على العود.

على أنّ المهمّ في سياقنا هو صلة المصطلح بعلم العروض وبالشعر. فهل كان الإيقاع ممّا استخدمه اللغويّون في حديثهم عن أوزان الشعر أو ممّا أجراه النقّاد حين استطابوا وزنا أو انتبهوا إلى نحو من ائتلاف الوزن واللفظ أم بقي المصطلح مخصوصا بالموسيقى يكاد لا يتجاوزه؟

ها هنا نحن مطمئنّون في الإجابة. فلم نجد أيّ كتاب في العروض أو في القافية، ممّا هو منشور ومتداول، استخدم مصطلح الإيقاع ووظّفه نحوا من التوظيف في بيان خصائص الوزن أو أثره أو وظيفته، وذلك من أقدم كتاب وصلنا وهو للأخفش إلى آخر التصانيف في القرن السابع الهجريّ. وتقتضي الأمانة العلميّة أن نشير إلى أنّ ياقوت الحموي في ترجمته لأبي الحسن العروضيّ أشار في سياق التعريض بكتابه والقدح في بنائه إلى أنّه خلط فجمع فيه بين المواضيع على غير وجه. فهو في رأيه ضمّ علمين كان الأجدر إفرادهما، وهما العروض والقافية، لما في كلّ منهما من "مسائل لطيفة واختلاف كثير يحتاج إلى كشف واستقصاء نظر"، "ثمّ ضمّ إليه بابا في استخراج المعمّى وهذا لا يتعلّق بالعروض، وضمّ إليه بابا في **الإيقاع** ونِسَبِهِ، وغيرُه به أحذق، وختمه بقصيدة في العروض ولم يفد بها غير التكرير"[5]. وبالعودة إلى كتاب أبي الحسن العروضيّ، نجده ذكر في المقدّمة كلّ تلك العناصر والأبواب حتّى القصيدة التي يبدو

---

1 . ابن عبد ربّه، **العقد الفريد**، 7/ 23.

2 . ابن رشيق، **العمدة**، 2/ 1128. وانظر أيضا: ابن خرداذبة، **اللهو والملاهي**، ص 46.

3 . " وأنّ إحداهنّ تلعب وترقص على **إيقاع موزون**". الجاحظ، الحيوان، 6/ 466؛ " والمخارج الموزونة، والأغاني الدّاخلة في **الإيقاع**"، **الحيوان**، 7/ 108؛ "قالت الشعوبية ومن يتعصب للعجمية: القضيب **للإيقاع**"، **البيان والتبيين**، 2/3؛ "وهي أطبع الخلق على الرقص **الموقّع الموزون**، والضرب بالطبل على **الإيقاع الموزون**"، **الرسائل**، 1/ 195.

4 . الأصفهاني، **الأغاني**، 3/ 188.

5. ياقوت الحموي، **معجم الأدباء**، 1/ 472.

أنّها سقطت من المخطوط فلم ترد في الكتاب، إلاّ أنّه لم يذكر باب الإيقاع ولا أشار إليه[1] ولا استخدم المصطلح أصلا في كامل الكتاب. وإن يكن في حديث ياقوت بعض التحامل على الرجل وكتابه، فإنّ ما يلفتنا، ممّا يهمّ سياقنا، هو إشارته إلى أنّ الإيقاع ونِسَبَه ليسا من شأن علم العروض ولا كان العروضيّ بقادر بحكم الصناعة على أن يأتي فيهما بقول دقيق. وأمّا الإشارة العابرة الثانية التي ألفينا فيها كتابا من المدوّنة العروضيّة يستعمل هذا المصطلح فهي متأخّرة تعود إلى ابن واصل الحموي (ت 697 هـ) حين حدّ العروض بكونه علما "يتعرّف منه صحيح أوزان الشعر وفاسدها"، فقد عقّب عليه بالقول: "وإنّما خصصنا الأوزان بالشعر ليخرج عنه علم الإيقاع الذي هو أحد فنّي الموسيقى لأنّه ينظر في الوزن لا من حيث هو متقيّد بالشعر"[2]. وابن واصل رجل منطق وفلسفة بحسب ترجمته التي ذكرها المحقّق، ويظهر أثر ذلك في طريقة عرضه المادّة العروضيّة وسعيه إلى إحكام تنظيمها كما سنرى في فصل موالٍ. وبالرغم من هذه الخلفيّة الفلسفيّة فإنّ الموازنة الحاضرة في الذهن بين الوزن والإيقاع لم تجعله يدمج المبحثين بل سعى إلى الفصل بينهما. وهو في هذا يجري على سنن أسلافه حين اعتبروا الإيقاع مرادفا للوزن وما الفرق بينهما إلاّ أنّ الأوّل معنيّ بالصوت مطلقا والثاني مخصوص باللغة والشعر منها تخصيصا. ولهذا فإنّ العروضيّين لم يكونوا منقطعين عمّا يجري في ميدان قريب منهم وهو الموسيقى، ولا كانوا غافلين عمّا يمكن أن تفيدهم تحاليل الموسيقيّين، وإنّما كانوا يرون كفاية في علمهم فضلا عن أنّهم لم يكونوا بحاجة أصلا إلى استعمال مصطلح الإيقاع بالمعنى الذي كان يجري تداوله عند الموسيقيّين والفلاسفة لأنّ لهم مصطلحا كافيا وافيا بالدلالة على ما يقصدون وهو الوزن، بل كان مصطلحهم هو مرجع النظر للمصطلح الآخر.

فإن نحن يمّمنا نظرنا وجهة المدوّنة النقديّة بحثا عن جريان مصطلح الإيقاع في سياق متّصل بالشعر، لاحظنا أنّ الأمر لا يبعد عمّا ألفيناه في المدوّنة العروضيّة المنحسرة. فالتصانيف المألوفة في الأدب والنقد والبلاغة ككتب الجاحظ وتآليف قدامة والآمدي والجرجانيّين والعسكريّ وابن رشيق والخفاجي وابن الأثير وابن أبي الإصبع وسواها كثير، لا حضور فيها البتّة للمصطلح إلاّ إذا جرى في علاقة بالموسيقى نحو ما أشرنا إليه في هامش سابق من عبارات الجاحظ أو ما كان دالاّ على إحدى الدلالتين المعجميّتين وهما الإنشاء وإلحاق السوء. وقد يكون الاستثناء الوحيد هو كتاب "عيار الشعر" لابن طباطبا. فقد أورد المصطلح مرتيّن في موضعين متقاربين نرجّح أنّ أحدهما يقوم تفسيرا للآخر. فأمّا الموضع الأوّل فهو قوله: وللشعر الموزون

---

1. أبو الحسن العروضي، **الجامع في العروض والقوافي**، ص 34.
2. ابن واصل الحموي، **الدرّ النضيد في شرح القصيد**، ص 65.

إيقاعٌ يطرب الفَهْمُ لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه"[1]. وهو يرد بعد حديث عن النفس وأحوالها فيما يوافقها فتهتزّ له وتطرب وما يخالفها فتنفر منه وتستوحش. فيكون السياق بهذا الوصف قريبا من حديث الموسيقى وتأثيرها في النفس. وهو ما يؤكّده الموضع الثاني: "وللأشعار الحسنة على اختلافها مواقعُ لطيفة عند الفهم لا تحدّ كيفيّتها كمواقع الطعوم (...) وكالأراييح الفائحة (...) وكالنقوش الملوّنة (...) وكـ**الإيقاع** المطرب المختلف التأليف، وكالملامس اللذيذة (...)، فهي تلائمه إذا وردت عليه"[2]. فقد استُدعي المصطلح كغيره من المتصوّرات سعيا إلى الإحاطة بأثر الشعر في النفس عبر التمثيل عليه بجملة ممّا تلتذّه الحواسّ الخمس؛ فالطعوم للمذاق، والروائح للشمّ، والنقوش للبصر، والإيقاع للسمع، والملامس اللذيذة للّمس. ولـمّا كان الحسّ في كلّ ذلك يُدركُ لطفا في المحسوس فيلتذّ به دون أن تتعيّن له على وجه الضبط أسبابه، فإنّ الشعر كذلك له من جوانب اللطف واللذّة ما لا يعرف إلاّ بـ"الطبع السليم". ولعلّ ما يؤكّد أنّ مصطلح الإيقاع قد تمّ استدعاؤه وليس أصيلا في سياق النصّ أنّ ابن طباطبا مثّل بين الموضعين على جودة الشعر بالغناء: "ومثال ذلك الغناءُ المطربُ الذي يتضاعف له طرب مستمعه المتفهّم لمعناه ولفظه مع طيب ألحانه. فأمّا المقتصر على طيب اللحن منه دون ما سواه فناقص الطرب"[3]. ومن كتاب "عيار الشعر" وفد المصطلح إلى مقدّمة المرزوقي لشرحه "ديوان الحماسة" في قوله: "وإنّما قلنا على تخيّر من لذيذ الوزن لأنّ لذيذه يَطرب الطبعُ **لإيقاعه** ويمازجه بصفائه كما يطرب الفَهْمُ لصواب تركيبه واعتدال نظومه"[4]. فكلّ المفردات التي استعملها شارح ديوان الحماسة تؤكّد أنّها آخذة بكلام ابن طباطبا فضلا عن أنّه اقتبس منه حدّ الشعر في صفحة سابقة ممّا يثبت اطّلاعه الدقيق على "العيار"[5].

وفيما عدا هذين السياقين المتشابهين، وهما يرتدّان في الواقع إلى سياق واحد، فإن المدوّنة النقديّة لم تلتفت إلى مصطلح الإيقاع ولا اعتبرت أبوابها وأحكامها بحاجة إليه متى فصّلت القول في خصائص الشعر. ونحن نعتبر أنّ المثال الجليّ على ذلك هو كتاب "المنهاج" لحازم القرطاجنّي. فبالرغم من أثر ابن سينا الواضح فيه ونزوعه في الرأي والعبارة عنه غير منزع القدماء حتّى ليمكن استصفاء جهاز اصطلاحيّ كامل خاصّ به كالتخييل والمحاكاة والاختلاق الإمكاني والإفراط الامتناعيّ والاستحاليّ والتناسب، فإنّ مصطلح الإيقاع لم يجر البتّة في الكتاب سواء

---

1. ابن طباطبا، **عيار الشعر**، ص21.
2. **نفسه**، ص 22.
3. **نفسه**، صص 21-22.
4. المرزوقي، **شرح ديوان الحماسة**، ص 10.
5. "وقد قال أبو الحسن بن طباطبا رحمه الله في الشعر: هو ما إن عَرِيَ من معنى بديع لم يَعْرَ من حسن الديباجة، وما خالف هذا فليس بشعر". **نفسه**، ص 7.

أكان في علاقة بوزن الشعر أو دلّ دلالته الموسيقيّة باعتباره "فعلا يكيل زمان الصوت بفواصل متناسبة متشابهة متعادلة" على حدّ ما ورد في "مقابسات" التوحيدي[1]. ونقدّر أنّ هذا الغياب مرجعه أحد سببين. أوّلهما أنّ صلة حازم بالفلاسفة وخاصّة الفارابي وابن سينا كانت من خلال شرحهما لكتاب الشعر لأرسطو وليس من خلال نصوصهما في الموسيقى. فلم نلحظ في "المنهاج" مثلا أثرا لما تضمّنه "جوامع علم الموسيقى" من تفصيلات إيقاعيّة ولا ما اشتمل عليه "الموسيقى الكبير" من إعادة تجزئة الوحدات الصوتيّة إلى مقطع قصير وآخر طويل. فمصطلح المقطع عند حازم يجري مجراه عند البلاغيّين وهو منتهى الكلام أو البيت بعكس مطلعه[2]. وأمّا فيما يخصّ مصطلح الإيقاع نفسه في شرح الحكيمين العربيّين، فقد لاحظنا أنّ شرح الفارابي لم يستخدمه البتّة وأجرى في المقابل مصطلح الوزن على نحو كثيف، وذلك بالرغم من أنّ مصطلح الإيقاع محوريّ في كتابه المرجعيّ الضخم إن من ناحية تعريفه وبيان أنواعه وما يقابلها في أوزان الشعر وإن من ناحية أثره في النفس. وأمّا ابن سينا فقد استخدم المصطلح في شرحه منذ البدء حينما حدّ الشعر فجعله من مفردات الوصف والتعريف[3]، وتتالى لاحقا إيراده على وجهين، فجاء مرّة مرادفا للوزن كقوله "وينبغي أن يكون الوزن بسيطا أي من إيقاع بسيط"[4]، ومرّة يكون معقودا على اللحن والغناء حين يذكر عادة اليونانيّين في صناعة الأشعار وخصائصها النوعيّة وأدائها[5]. وقد يكون هذا السياق الخاصّ لورود المصطلح هو الذي جعل حازما يعدل عن اقتباسه ويعتبر مصطلح الوزن كافيا وافيا بالغرض وخاصّة أنّ الشيخ الرئيس لم يقف عنده في "الشرح" بالاستقصاء على نحو ما فعل في "الجوامع".

إنّ السبب الأوّل في تقديرنا لغياب مصطلح الإيقاع من كتاب "المنهاج" هو أنّ صلة صاحبه بتراث الحكماء كانت من جهة شرح كتاب أرسطو لا من جهة التصانيف الموسيقيّة. وأمّا السبب الثاني فهو يتقاطع مع ما لاحظناه من غياب المصطلح في التراث النقديّ. وحتّى الحالات المفردات التي عثرنا عليها، وهي لابن طباطبا والمرزوقي، لم تكن تنبئ بفتح أفق جديد في التناول لأنّها وردت في سياق بيان لذّة

---

1 . يستعمل حازم لفظ الإيقاع على نحو كثيف نسبيا بدلالة الإنشاء والإحداث كما في عباراته "إيقاع اليقين" و"إيقاع الدُلسة في الكلام" و"حسن إيقاع الاقترانات" و"إيقاع التحسينات والتقبيحات". **المنهاج**، ص 62، 72، 84، 109.

2 . "وممّا أكّد القبح في هذه اللفظة التي هي قوله "تُغْلّبُ" وقوعها قافية، فإنّها مقطع الكلام". حازم، **المنهاج**، ص 151؛ وانظر أيضا ص 206.

3 . "إنّ الشعر هو كلام مخيّل مؤلّف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفّاة. ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد **إيقاعيّ**، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كلّ قول منها مؤلّفا من أقوال **إيقاعيّة**". ابن سينا، **فنّ الشعر من كتاب الشفاء**، ص 161.

4 . **نفسه**، ص 176.

5 . **نفسه**، ص 168، 175، 176.

المسموع ومشابهته لإيقاع الغناء. وظلّ مصطلح الوزن محيطا بكلّ دلالة إيقاعيّة في الشعر. وعلى الرغم من الحيّز الكبير نسبيّا الذي حظي به علم العروض والقافية في "المنهاج"، وهو المبسوط على غير مثال أو يكاد، فإنّ المصطلحات العربيّة الأصيلة وحدها هي التي اكتنفت الظاهرة الإيقاعيّة.

3.3. آثار التناول الحِكَميّ للوزن في التراث النقديّ:

مثّل تأثير كتابيْ أرسطو الموسوميْن بـ"الشعر" و"الخطابة" في النقّاد والبلاغيّين القدماء، عن طريق الترجمة أو عن طريق الشروح، موضوعا من مواضيع المراجعة للنقد العربيّ القديم. وقد استعرض الأستاذ حمّادي صمّود في الفصل الذي خصّصه "للمؤثّرات الأجنبيّة" في نشأة البلاغة العربيّة بعضا من "الحجج والمواقف" الدالّة "دلالة قاطعة على أنّ البيئة التي ترعرعت في رحابها البلاغة العربيّة لم تكن خلوا من تيّارات أجنبيّة في الموضوع كان علماء البيان على علم بها، ويكفي دليلا أنّهم أثبتوا الكثير منها في مؤلّفاتهم"[1]. ولكنّ ذلك لم يمنعه من إبداء "احترازات مبدئيّة"[2] تخصّ المنهج المقارنيّ الذي يفضي إلى هذه النتيجة أو تلك، وخاصّة أنّه يقوم على قراءات مقتطعة لنصوص النقّاد والبلاغيّين فتبحث عن صدى آراء اليونانيّين في اللفظ أو في القسمة والتخريج كأنّ المنطق الإنسانيّ الطبيعيّ يرتدّ بالضرورة إليهم وكأنّ النقد والبلاغة العربيّين قاصران عن التطوّر الذاتيّ وبحاجة إلى رافد خارجيّ من أجل أن يتمّ التمييز مثلا بين المبالغة والغلوّ. ولهذا فإنّ الأجدر عوض ترصّد مواضع التأثير الأجنبيّ، أن "نناقش عمقه"[3] ومدى تغييره لتصوّر القدماء لقضايا الأدب والشعر. ولا يتسنّى ذلك إلاّ بعد النظر الدقيق في هذا التصوّر من مختلف جوانبه وتقصّي الأصيل منه العائد إلى لحظات أولى خلوٍ من هذا التأثير وأنحاء تطوّره لاحقا.

وقد سلفت الإشارة إلى أنّ الحكماء العرب تناولوا قضايا الوزن في سياقين، سياق الموسيقى وهو منزّل ضمن مباحث الرياضيّات، وسياق شرح كتاب "الشعر" و"الخطابة" لأرسطو. وإذا كانوا قد فصّلوا القول نسبيّا في مواضيع عروضيّة بالسياق الأوّل على نحو ما بيّنّاه أعلاه، فإنّ الوزن في السياق الثاني كان موضوع نظر على نحو آخر غير تقنيّ. فقد انشغلوا بصلته بباقي أركان القول من جهة وبوظيفته ودوره في إحداث الأثر المطلوب في نفوس السامعين من جهة ثانية. والواقع أنّ الفارابي نفسه نبّه إلى أنّ النظر في الأقاويل الشعريّة من جهة الأوزان إنّما "القول المستقصى فيه" هو "لصاحب الموسيقى والعروضيّ في أيّ لغة كانت تلك الأقاويل وفي أيّ طائفة كانت تلك

---

1. حمّادي صمّود، **التفكير البلاغي عند العرب: أسسه وتطوّره إلى القرن السادس**، منشورات الجامعيّة التونسيّة، تونس، 1981، ص 83.
2. **نفسه**، ص 84.
3. **نفسه**، ص 86.

الموسيقى"[1]. ولـمّا كانت هذه الآراء الموسيقيّة قد استندت في كثير من مجاريها وصياغاتها إلى مبادئ العروض وقوانين العربيّة التي استخلصها النحاة، فقد اعتبرت استرسالا لجهود الموسيقيّين العرب أكثر منها استئنافا للقول على غير مثال. وهو ما جعل آثار الآراء الموسيقيّة على طرافتها أحيانا في إعادة تجزئة الأوزان مثلا، لم يكن لها حضور أبدا في المدوّنة العروضيّة المنحسرة. وبقي النظام الذي أنشأه الخليل محافظا على أصوله وفصوله، مصطلحا وتصوّرا وغاية، دون أن يطرأ عليه تغيير كبير يذكر عدا استدراكات بسيطة لا تمسّ أسس المنوال ولا تخرج به عن الأفق المسطور.

إلاّ أنّ التناول الحكميّ للوزن ألحّ بحكم المرجعيّة الأرسطيّة على مسألتين نقدّر أنّهما حاضرتان بنسب متفاوتة عند النقّاد. وهما مسألة التناسب في الوزن[2] ومسألة العلاقة بين الوزن والمعنى أو الغرض[3]. وإن يكن هذا الموضع من بحثنا لا يقتضي استقصاء في الجانبين حتّى لا نستبق القول في نقاط جوهريّة من عملنا، فإنّنا نودّ الإشارة إلى نقطتين قد تساهمان في إيضاح مدى حضور الأثر الحِكميّ في مسائل العروض:

أولاهما نعتبرها تمثيلا على الملاحظة الوجيهة التي أبداها الأستاذ حمّادي صمّود حينما ميّز بين بيئة فكريّة تشهد تنوّعا في الروافد وعمق تأثير هذه البيئة في صياغة الآراء العربيّة نفسها. فقد ضرب إخوان الصفاء على التناسب العدديّ والموسيقيّ مثال بحر الطويل. فعدّدوا حروفه المتحرّكة والساكنة واعتبروا "نسبة سواكنه إلى متحرّكاته كنسبة خمسة أسباع"، وهذه الحروف تأتلف في "اثني عشر سببا" و"ثمانية أوتاد"[4]، غايتهم من ذلك أنّ هذا البحر قام على تناسب في حروفه هيّأه لأن "يكون في السمع ألذّ من النثر الذي ليس بموزون، لما في الموزون من النسب"[5]. وإن يكن في كلامهم تفصيل كبير وحسابات طائلة، فإنّها لا تختلف عمّا سبق أن قرّره الأخفش في باب "جمع المتحرّك والساكن" من كتابه في العروض حين قال: "وأحسن ما يكون عليه الشعر أن يبنى على متحرّكين بينهما ساكن أو متحرّكين بين ساكنين. فهذا أعدل الشعر وأحسنه. فإذا كثرت سواكنه ومتحرّكاته على غير هذه الصفة قبح. وكثرة المتحرّكات

---

1. الفارابي، **مقالة في قوانين صناعة الشعر**، ضمن مجموع عبد الرحمان بدوي، فنّ الشعر لأرسطو، صص 151-152.

2. لعلّ من أهمّ الدراسات المعاصرة التي استقصت آراء الفلاسفة في الشعر وفي جانب الوزن منه دراسة إلفت كمال الروبي، **نظريّة الشعر عند الفلاسفة المسلمين**، مرجع سابق، صص 252-258.

3. **نفسه**، صص 260-265.

4. إخوان الصفاء، **الرسائل**، 1/ 252.

5. **نفسه**، 252/1.

أحسن من كثرة السواكن"[1]. فالذي انتهى إليه إخوان الصفاء بالنظر الرياضيّ والهندسيّ كان قد نبّه إليه العروضيّون مبكّرا جدًّا اعتمادا على تدبّر للأشعار وتفحّص لأعاريضها.

أفيكون حينئذ كلّ حديث عن التناسب على هذا النحو عائدا إلى أثر الفكر الحكميّ؟ ألا يمكن للمباحث، عبر تعدّد المشاركين فيها وطول المدارسة وكثرة المطارحة، أن تصل إلى نتائج شبيهة بتلك التي بسطها الحكماء في تصانيفهم ما دام سندها النظريّ منطقا طبيعيّا قائما على الملاحظة والاستنتاج في إطار نسق ونظام؟

وأمّا النقطة الثانية، وهي صلة الوزن العروضيّ بالمعنى، فقد كنّا عالجنا بعضا منها في حديثنا سابقا عن جوانب من نظرية الوزن عند حازم. ويبدو لنا أنّ هذا العنصر يمكن أن يكون مقياسا دقيقا لأثر الآراء الحكميّة في تناول الأقدمين. ذلك أنّ العلاقة بين الوزن والمعنى لم تكن مطروحة في المدوّنة العروضيّة ولا النقديّة التي لم تثبت لها صلةٌ بتلك الآراء من قبل. وأقصى ما نجده في هذا السياق إشارات عامّة لا تنبئ بعلاقة اقتضاء بين الركنين. فمن ذلك حديث ابن طباطبا عن "الوزن الذي سلس القول عليه"[2] أو حديث العسكريّ عن الأوزان التي يتأتّى فيها إيراد معانٍ دون أخرى[3] من غير أن يوضّح وجه التأتّي ولا السبيل إليه. فمثل هذه الأقوال العابرةً لا يمكن أن نبني عليها قولا دقيقا عن الصلة بين الوزن والمعنى. غير أنّ حازما تناول المبحث من زاوية مختلفة استئناسا بآراء ابن سينا الذي اعتبر التخييل والمحاكاة يكونان بأشياء ثلاثة: "باللحن الذي يُنتغّم به (...) وبالكلام نفسه إذا كان مخيّلا محاكيا، وبالوزن، فإنّ من الأوزان ما يُطيش ومنها ما يوقّر"[4]. فجعلَ الوزن من أدوات التخييل لأنّ تنوّعه وانتظامه على غير نسق واحد يُفترض أن يكون راجعا إلى مدى مناسبته للمعنى. وقد تلقّف صاحب "المنهاج" كلمة "طيش" فجعلها من رصيده اللغويّ في وصف الأوزان[5]، وهي من غير مفردات النقد القديم في الموضوع. ومع ذلك فقد ظلّت العلاقة بين هذين الركنين، حتّى عند حازم، عامّة لا تصل على وجه الضبط بين بحر وغرض، إلاّ على النحو الذي حدّدناه أعلاه للغرض باعتباره الأثر المطلوب إيقاعه في النفس من جدّ أو هزل وما شابه، لا المعاني التي يحيط بها الشاعر في قصيدته، فالفخر والمديح والرثاء مثلا كلّها تتنزّل في مقام الجدّ وهي بعيدة كلّ البعد عن الطيش والخفّة.

---

1. الأخفش، **كتاب العروض**، ص 141. وستكون لنا عودة إلى هذا القول بالتحليل والتفصيل في مواضع عديدة من البابين التاليين.
2. ابن طباطبا، **عيار الشعر**، ص 8.
3. "وإذا أردت أن تعمل شعرا فأحضر المعاني التي تريد نظمها فكرَك، وأَخْطِرْها على قلبك، واطلب لها **وزنا** يتأتّى فيه إيرادها وقافية يحتملها. فمن المعاني ما تتمكّن من نظمه في **قافية** ولا تتمكّن منه في أخرى، أو تكون في هذه أقرب طريقا وأيسر كلفة منه في تلك". العسكريّ، **كتاب الصناعتين**، ص 139.
4. ابن سينا، **فنّ الشعر**، ص 168.
5. انظر مواضع ورودها في **المنهاج**: ص 65، 266، 268.

وفي المجمل فإنّ مساهمة المدوّنة الموسيقيّة والحكميّة في إثراء العروض العربيّ كانت محدودة، وذلك لسببين: أوّلهما أنّ علم العروض قد تمّ بناؤه وتشكّلت مبادئه وقوانينه قبل أن تظهر هذه المدوّنة أصلا، وحتّى حينما طفق الحكماء ينظرون في الموسيقى لجؤوا إليه واستعانوا ببعض سُبُله في ضبط الأصوات. وقد بدت أعمالهم مع ذلك تفصيلا لمباحث الموسيقى لا حاجة للعروضيّ ولا للناقد إليها. ولهذا لم نجد لقسم الموسيقى أثرا حتّى عندما حازم، وهو أكثر النقّاد تأثّرا بالمدوّنة الحكميّة. وأمّا السبب الثاني فهو كفاية علم العروض كما تصوّره أصحابه عن المفاهيم التي قد تفد إليه من دوائر فكريّة أخرى. فقد وضعوا له غاية واضحة هي حصر الأوزان التي قالت عليها العرب أشعارها دون أن يسعوا إلى إنطاقها معانيَ أو قصر بعضها على أغراض دون أخر. ولكن هل خلت الأوزان من كلّ دلالة ممكنة؟ وهل من شرط المعنى أن يكون محدودا على نحو ما نلفيه في المعاجم؟ أليس المعنى فعل المتقبّل قبل أن يكون شأن القول؟ وألا تكون وظيفة الوزن إحدى إمكانات الدلالات فيه فيكون أحد العوامل التي تبني القول الشعريّ؟ تلك الأسئلة التي تخالجنا ونحن مقبلون على تحليل نظرية الوزن في العروض العربيّ.

خاتمة الباب الأوّل

لقد حاولنا خلال هذا الباب أن نؤسّس لمدوّنة مرجعيّة رحبة للعروض، فتتبّعنا مختلف المظانّ التي يمكن أن نلفي فيها حديثا عن هذا العلم بالقصد أو بالعرض. وقادنا النظر الموسّع إلى توزيع المصادر إلى قسمين: قسم اعتبرناه منهجيّا نواة المدوّنة لأنّه أخلص القول لهذا العلم ففصّل مبادئه وأتى على مختلف قضاياه، وقسم جعلناه مدار المدوّنة دون أن يعني ذلك عندنا أنّه على هامشها، بل إنّ منه ما كان في صميم النواة ولكنّه ما دام لم يقصر قوله عليه ونزّله في مبحث أعمّ أدرجناه في مدار المدوّنة.

وقد وقفنا عند النظر في المدوّنة النواة على مسائل عديدة من مسائل العلم، منها ما يخصّ الحدّ والمفهوم ومنها ما يتّصل بالخطاب. فأمّا النقطة الأولى فقد نبّهنا فيها إلى أنّ شأن التصانيف في بدايتها غير شأنها من بعد لـمّا استقرّت المباحث واتّضحت الحدود. فإن كانت في سيرتها الأولى مطبوعة بالسجال والاحتجاج للعلم ولنهج مخصوص في "أخذ الشعر" حتّى كاد الفرش، وهو العنوان الذين قدّرناه لجملة هذه المباحث الأصوليّة، يطغى على المثال، وهو قسم ذكر الأمثلة على مختلف أشكال الوزن، فإنّها صارت لاحقا مكتفية بالإطناب في ذكر البحور والدوائر دون حضور لذلك الوهج الحجاجيّ لأنّ منهاج العلم في الحكم على الأشعار بسط سلطانه ولم يعد له منازع. وحتّى ما بدا لنا انفتاحا من الخليل على ممكن الأوزان ممّا لم يحط به العلم قد ضاق به أغلب العروضيّين فأنكروه لأنّ اللحظة التاريخيّة فيما قدّرنا لم تكن مهيّأة لاستئناف جديد في بناء العلم. على أنّ ذلك أرشدنا إلى تمييز ضروريّ بين العروض وعلم العروض، بين موضوع العلم ونهج مخصوص لتمثّله وصياغته، ولا شيء يمنع مطلقا أن تكون ثمّة سبل أخرى للصياغة ما دامت لها كفاية الوصف والقدرة على إنتاج الأشكال.

وأمّا النقطة الثانية فجعلناها مخصوصة بالخطاب العروضيّ، وتوقّفنا عند محاور ثلاثة بدت لنا مدخلا مهمّا إلى الإحاطة ببعض قضاياه وهي تتّصل بالمصطلحات والشواهد الشعريّة فيه وبوسيلة العروضيّين لقيس الكلام، وهي التقطيع. وكنّا في مختلف المحاور نازعين منزعا تأليفيّا محاولين قدر الإمكان أن نظفر بالدلالات التي وجّهت الخطاب تلك الوجهة أو وسمته بتلك السمة. وأهمّ ما انتهينا إليه أنّ مصطلحات العروض تعدّ مثالا جيّدا للتوليد الدلالي في اللغة العربيّة قد يكون مساوقا لمنهج الخليل حين وضع مبادئ أوّل المعاجم وهو "العين"، فجعل ما لا يُتكلّم به ضمن دائرة الكلام ونصّ عليه. وإن يكن فيها الكثير من الإغراب فإنّها سعت إلى التخلّص من المشترك اللفظيّ فأحيت أحيانا مواتا من الكلمات لغياب المراجع التي تعبّر عنها. وقد

استقام لهذا السبب جهاز مصطلحيّ كبير يعدّ اختزالا للمسائل وعناوين لفروعها. وأمّا الشواهد فقد تتبّعناها في مظانّها وذكرنا أصحابها ونصصنا على الحقبة التاريخيّة التي يعودون إليها، وهي فترة عصر الاحتجاج اللغوي من الجاهليّة إلى حدود العهد الأمويّ. وأشرنا من جهة أخرى إلى أنّ جزءا كبيرا منها دون عزو، ممّا رجّح النتيجة التي وصلنا إليها من قبل وهي أنّ الأمثلة الشعريّة جيء بها لغاية التمثيل على الأوزان دون قصد آخر كتملّي ما فيها من بديع اللفظ ولطيف المعنى ورائق الصورة، لأنّ خشية العروضيّ هي أن تتحوّل تلك الأمثلة من كونها مجرّد دليل على شكل إلى موضوع قائم بنفسه فيضيع الشكل المجرّد ويتعلّق الدارس بالمثال عليه.

ولـمّا كان علم العروض متداخلا نشأةً وبناءً مع باقي علوم العربيّة لاحظنا أنّ وسيلته في قيس الكلام كانت صوتيّة محضة، وهي مع ذلك معضودة بمفاهيم الكتابة. فبسبب من عدم المطابقة بين المنطوق والمكتوب التمس العروضيّون لأنفسهم منحى آخر في الكتابة قائما على تمام التماثل بينهما لأنّ الغاية كانت تحويل التتابع الصوتيّ المسموع إلى تتابع مرئيّ أيضا فيخرج العيار من الحسّ والهاجس إلى معطى قابل للوصف والتمييز.

وأمّا قسم المدوّنة المدار فقد وزّعناه إلى أقسام صغرى بحسب انتماء المصنّفات إلى مختلف العلوم. فكان بعضها لغويّا وكان الآخر أدبيّا نقديّا والثالث موسيقيّا أو حكميّا. ونحن لم نجعل من هدفنا استقصاءها وتتبّع خصائصها لأنّ ما رمينا إليه هو صلتها بالعلم الذي نحن بصدده. فمتى لم يكن في مباحثها تعلّق بالعروض صرفنا النظر عنها واحتفظنا في المقابل بالجدل القائم بينها وبين هذا العلم.

فأمّا المدوّنة اللغويّة فنحن نعدّها أقرب المدوّنات إليه بل هو منها بمثابة الفرع من علم عامّ. ولأنّها كذلك اكتفينا ببيان أنّ اللغويّين يعوّلون على المبادئ التي استُخلصت منه واستقام نظامها فيه كلّما احتاجوا إلى ضبط الظواهر الصوتيّة أو بحثوا أحيانا عن تخريج. والواقع أنّ سياق كلّ مبحث هو الذي جعل اللغويّين عامّة يتبسّطون في مسألة بهذا الفرع دون ذاك. فالقائلون في العروض هم اللغويّون أنفسهم، في مرحلة التأسيس على الأقلّ.

وقد مكّنتنا المدوّنة النقديّة من اختبار حضور قضايا الوزن في الإجراء النقديّ، فلفتنا أنّ بعضها استقصى القول في العلم مرّة على شاكلة العروضيّين مثل ابن رشيق وأخرى على غير دأبهم مثل حازم، ولكنّهم معدودون عندنا جميعا من المؤسّسين لهذه المدوّنة الموسّعة للعروض ولا يؤدّي اختلاف النظر إلى الخروج عن نظام العلم العامّ. وقد سعينا، فضلا عن بيان بعض خصائص التناول عند القرطاجنّي، إلى أن نترصّد مسألة الوزن ووجوه حضورها في النقد والبلاغة، فانتبهنا إلى ما يشبه المفارقة في الوضع. فبالرغم من إلحاح الجميع على أنّ الوزن ركن لا معدل عنه في الشعر العربيّ، كان اعتناؤهم به دون ما قد ينتظره الدارس المعاصر. وأرجعنا ذلك إلى خصائص

الثقافة ورهاناتها في ذلك العصر، وكان عبد القاهر الجرجاني المثال الجليّ على تلك المفارقة، فهو يخرجه من مجال الفصاحة والبلاغة، بل من مجال النظر عامّة، ثمّ يجعل مدوّنته التي يستدلّ بها على إعجاز القرآن قائمة عليه غالبا. ولكنّ ذلك لم يصرفنا عن البحث في تجليّاته في الخطاب البلاغيّ والنقديّ فأشرنا إلى أهمّ نعوته ومواطن حسنه عندهم مطلقا، واعتبرنا "التجزئة" بما هي تشكيل للتراكيب بمقتضى الوزن أو "تجنيس للحروف بالأوزان" أو إنشاء لمنظوم داخل منظوم، على اختلاف العبارة، هي المتصوّر العامّ الذي عقدوا عليه أقوالهم.

وأمّا الدائرة الثالثة من المدار فكانت المدوّنة الموسيقيّة والحكميّة. وأهمّ ما أنهانا إليه تدبّرها أنّ قسم الإيقاع فيها، وهو أوّل قسميْ الموسيقى ويليه قسم النغم، كان معوّلا بدرجة كبيرة على مبادئ العروض، على عكس ما قد يظنّ الظانّ أوّل الأمر، لأنّ الموسيقيّين سواء أكانوا من أهل الفلسفة أم لا، قدّروا أنّ القياس الدقيق لا يكون إلاّ عبر الأصوات اللغويّة، فالتجؤوا إلى الوحدات العروضيّة مستأنسين بها لمزيد الضبط. ولكن يبدو أنّ مباحثهم لم يكن لها صدى في التراث النقديّ، إلاّ ما كان من شروح الفلاسفة لكتابي أرسطو في "الشعر و"الخطابة" فقد وجدنا لها حضورا بارزا عند حازم وجّه المبحث العروضيّ غالبا غير وجهته الأولى وأخرجه من مجرّد حصر الأوزان وتصنيفها إلى بيان أسباب الانسجام فيها. على أنّ ذلك لم يجعل كتاب "المنهاج" فيما قدّرنا غادر الأفق العامّ للعلم فقد لاحظنا أنّه يكاد ينطق بما كان ضمنيّا ثاويا في الخطاب وإن اختلفت مسالك العبارة وأنحاء القسمة العروضيّة أحيانا. وفي الأثناء توقّفنا عند مصطلح الإيقاع فتتبّعنا نشأته وحاولنا قدر الإمكان أن نتبيّن كيف تأتّى في التداول قديما حتّى صار عنوانا للمباحث في الاستعمال المعاصر. وانتهينا منه إلى أنّه مصطلح مولّد رجّحنا ظهوره في النصف الأوّل من القرن الثاني الهجريّ مع ابن المقفّع في استعمال يكاد يشاكل ما يتضمّنه الجذر (و.ق.ع) من دلالة على إنشاء الصوت. وإن اطّرد استعماله لاحقا، في تصانيف الجاحظ مثلا، فإنّه ظلّ قرين السياق الموسيقيّ يوشك ألاّ ينفصل عنه. وقد كانت مواضع جريانه القليلة في المدوّنة النقديّة دليلا على أنّه مصطلح وافد عليها يسترفده الناقد على سبيل المشابهة لإيضاح انتظام الوزن وأثره في النفوس.

إنّ الرهان الذي انعقد عليه هذا الباب هو التأسيس لمدوّنة رحبة للعروض لا تقتصر على التصانيف التي تعلن عناوينها أنّها تنتمي إليه. وبدت لنا هذه الغاية أكيدة لأنّها تخرج المباحث من ضيقها وتفتحها على مدار آخر قد يكون زاوية في النظر مغايرة أو إضافة إجرائيّة أو إتيانا بما كان ثاويا في الخطاب لم تسمح سنّة التأليف بذكره. وهدفنا الأكبر، إن صحّ التراتب في بيان الأهداف، هو التأسيس لعروض رحب لا يكون أقصى وكده ما يسعى إليه المتعلّم من تعيين بحر وقافية، بل يكون من مشاغله التفكير في الأوزان وأنحاء انتظامها وتأثيرها في الكلام وأسباب المفاضلة بين نظم ونظم، ويكون

مع ذلك غير مقطوع عن مباحث تحليل الخطاب من الزاوية التي اصطفاها لنفسه. ولكنّ ذلك لا يتأتّى إلاّ بعد نظر دقيق في النظريّة العروضيّة كما بسطها أهلها دون غفلة عمّا يمكن أن تقدّمه المدوّنة المدار من إضافات. وهو ما سنحاول القيام به في الباب الثاني.

الباب الثاني

في النظريّة العروضيّة: النظام والحركة

تمهيد:

إنّ الدراسات التي تناولت الوحدات الوزنيّة في نظام الخليل بن أحمد ممّا ينوء به العدّ وينفرط الحساب. فلا يكاد يوجد عمل أَلَمَّ بعلم العروض نحوا من الإلمام لم يأت على ذكرها نحوا من الذكر. وليس في نيّتنا أن نستعرض ما قام به المحدثون والمعاصرون، عربًا وغيرَ عرب، من أوّل عمل أنجزوه إلى آخر ما أصدروه فنتعقّب ما قالوه في كلّ نقطة لنبيّن وجه الصواب فيها من الخطأ أو لنؤلّف بين مختلف الآراء. فذلك يخرج بنا عن النسق الذي ارتضيناه لهذا البحث والغاية التي ألزمنا بها أنفسنا. وقد رجعنا إلى أغلب ما كُتب في الإطار بأكثر من لغة واستفدنا بالتأكيد من الاطّلاع على بحوث خاصّة بالعروض العربيّ وأخرى نظريّة عامّة عرضنا عناوينها في قائمة المراجع، وهو اطّلاعٌ استمرّ سنوات طوالا، فاستوتْ لنا منها إفادات وعليها ملاحظات سيكون لها جميعا موقعها المناسب. ونحن إن كنّا لا نزعم أنّنا، في ما سنقدّم من تحليل لاحق للوحدات العروضيّة، أبو عذرها، فإنّ الأهمّ من اكتشاف الحقائق إحلالُها في نظام وإدراجُها في نسق مثلما نبّه إلى ذلك سوسير[1]. ولهذا فإنّنا سنيمّم وجهنا شطر المدوّنة اللغويّة القديمة في معناها العامّ فضلا عن مصنّفات الأدب التي اشتغلت بالموضوع، أي تلك المدوّنة الرحبة بقسميها النواة والمدار، نستنطقها ونبحث فيها عن الدلالات الممكنة لكلّ مُتصوَّر والغايات التي عقدها أهلها لكلّ إجراء، ساعين إلى بناء نسقٍ سِمتُهُ الانسجامُ تُردُّ فيه المواضيعُ بعضُها إلى بعض وتكون للنتائج الحاصلة في موضعٍ بعينه القدرةُ على التفسير في موضع آخر. ولن يتأتّى ذلك ما لم تكن للباحث رؤية عامّة يصدر عنها تدعوه إلى ترك التفاصيل المفرطة في دقّتها أحيانا من أجل بناء هذا النسق.

إنّنا نُعنى في هذا الباب بالوحدات الصوتيّة والعروضيّة دنياها وقصواها بحسب النظام الذي وضعه الخليل. ونشتغل تخصيصا بأسس التقسيم والتشكيل بصرف النظر

1. يتحدّث فردينان دي سوسير عن اعتباطيّة العلامة اللغويّة فيقول: "واعتباطيّة الدليل مبدأ لم ينازع فيه أحد، لكن غالبا ما يكون اكتشاف حقيقة من الحقائق أقلّ عناء من إحلالها المحلّ الذي يليق بها". **دروس في الألسنية العامّة**، تعريب صالح القرمادي ومحمد الشاوش ومحمد عجينة، الدار العربيّة للكتاب، ليبيا، تونس، 1985، ص 112.

عن الدلالة الإيقاعيّة التي يمكن أن تنهض بها كلّ وحدة أو الوظيفة التي قد تُناط بها. وقد يقتضي السياق، لا ريب، أن نعرض لمسائل مجاورة بالضرورة. ولكنّنا لن نفصّل القول فيها تفصيلا تاركين إيّاها لمكانها اللائق بها.

وتتوزّع الوحدات والأنساق التي نقصد إلى خمسٍ يشكّل كلّ واحد منها مستوى من مستويات النظام: أوّلا المتحرّكات والسواكن، ووحدات الأسباب والأوتاد والفواصل، وسنجمّع هذين الصنفين في فصل واحد لاشتراكهما في المباحث؛ وثانيا وحدات الأجزاء الوزنيّة المسمّاة أفاعيل؛ وثالثا نسقان هما البحور والدوائر متدرّجين بذلك من أصغر وحدة أو نسق إلى ما هو أعلى. وأمّا الفصل الرابع فهو معقود على الحركة في هذا النظام. وفي كلّ فصل منها عناوين تتناول مستوًى من النظام أو من الحركة فيه.

الفصل الأوّل

في نظام الوحدات العروضيّة الدنيا

1. مفهوم المتحرّك والساكن:

هذان المصطلحان أوّل ما يعترض قارئ المدوّنة العروضيّة. وقد لفتْنا في ما سبق من العمل إلى أنّ بعض العلماء القدماء قد أولوا المبحث اعتناء أكثر من بعض، وأنّ منهم من جعل إدراك هذين المتصوّرين المدخل الأساسيّ لفهم مختلف المسائل والوقوف على ما في علم العروض من تشقيق وتدقيق كما في مثل قول ابن عبد ربّه في مفتتح "كتاب الجوهرة الثانية في أعاريض الشعر وعلل القوافي": "اعلم أنّ أوّل ما ينبغي لصاحب العروض أن يبتدئ به معرفةُ الساكن والمتحرك"[1]. ويهمّنا في مفتتح هذا الفصل أن نشير إلى أنّ المصطلحين قد تمّت صياغتهما صياغة الصفة بيانًا لحالةٍ من إحدى حالتيْ الحرف في العربيّة. يقول الأخفش: "والمتحرّك أطول من الساكن لأنه حرف وحركة. وقولهم ساكن أي لا حركة فيه"[2]. فالمتحرّك هو الصامت المتبوع بحركة، والساكن هو ما لم يُتبع بها. وهو ما يسمح لنا باعتبار المصطلحين من جهة البناء ممّا حلّت فيهما الصفة محلّ الموصوف شأن كثير من الأسماء في العربيّة. غير أنّ هذين العنصرين لا يعاملهما جهاز النطق المعاملة نفسها، فإن كان المتحرّك ممّا يمكن النطق به منفصلا فإنّ الساكن لا يتهيّأ له ذلك إلاّ إذا جلب له المتكلّم صامتا يسبقه لأنّ العربيّة لا تبتدئ بساكن كما يجمع علماء اللغة[3]. وهو ما يعني أنّ عنصريْ المتحرّك والساكن ليسا وحدتين نطقيّتين ولا تجزئتين للأصوات بحسب قدرة المتكلّم على النطق بهما منفردين أو الوقوف عليهما، وإنّما هما عنصران وظيفيّان احتاج إليهما النظام كما سيأتي بيانه فيما يلحق من العمل.

والراجح لدينا أنّ مرجع التمييز بينهما عائد إلى سببين مترابطين: فأمّا أوّلهما فهو أنّ هذه التجزئة، وإن تكن من جهة علم وظائف الأصوات غير دقيقة لأنّ الحرف الساكن ليس وحدة صوتيّة قابلة للفصل، تعدّ منسجمة تماما مع أسس الاشتقاق في العربيّة فالأصل فيها هو الحرف لا الحركة والجذر لا يكون إلاّ حروفا بصرف النظر عن

---

1. ابن عبد ربّه، **العقد الفريد**، 6/270-271.
2. الأخفش، **كتاب العروض**، ص 142.
3. يقول الأخفش في **كتاب العروض**: "والساكن لا يبتدأ به"، ص 142. انظر أيضا: الزجاج، **كتاب العروض**، ص 138؛ ابن السراج، **كتاب العروض**، ص 293. وهو مبدأ لغويّ عام توارد في **الكتاب** لسيبويه، 3/321، 545، 4/ 144، 475.

عددها، وأمّا الحركات فهي أحوال الحروف وتعبّر عنها الصيغ الصرفيّة أمثل تعبير. فاسم الفاعل من الفعل المجرّد مثلا هو تناوب منتظم بين حروف الجذر وفتحة طويلة وكسرة قصيرة تكونان بالترتيب بينها (× ـَا × ـِ ×)[1]، واسم المفعول هو تناوب بطريقة محدّدة بين حروف الجذر وفتحة قصيرة وضمّة طويلة (× ـَ × × ـُو ×) وهكذا دواليك. فالحركات في هذا النظام تنتج المشتقّات استنادا إلى جذر ولا يكون لها بمفردها وجود. وبسببٍ من هذا التلازم، استقرّ في الفكر اللغويّ العربيّ القديم تقسيم الوحدات الصوتيّة على نحو تكون فيه الحركة تتبع الحرف حتّى كأنّها منه. فقد ذهب الخليل فيما نقل عنه سيبويه إلى "أنّ الفتحة والكسرة والضمّة زوائد، وهنّ يلحقن الحرف ليوصل إلى التكلّم به، والبناء هو الساكن الذي لا زيادة فيه"[2] . ولابن جنّي في "خصائصه" مبحثٌ وسمه بـ"باب محلِّ الحركاتِ من الحروف أَمَعَهَا أَمْ قَبْلَهَا أَمْ بَعْدَهَا" فصّل فيه القول تفصيلا فكشف عن مدى تلازم الحرف والحركة عند اللغويّين حتّى إنّهم ذهبوا بخصوص موقعها منه مذاهب شتّى ينبئ عنها عنوان الباب[3]. وربّما كان نعتُهم الحرفَ بكونه مضموما أو مفتوحا أو مكسورا علامة أخرى على هذا الفهم المخصوص للحركة لا يرى لها إمكان وجودٍ دونه. وليس بالخافي أنّه قد تمّ بناء مباحث التعامل بين الأصوات وتأثير بعضها في بعض على هذا المبدأ من إسقاط الحركة أو نقلها أو قلبها وهو ما سيكون له شبيه في باب الزحافات والعلل كما تمثّلها الأقدمون. بل إنّ ابن جنّي في المبحث الذي وسمه بـ"باب الساكن والمتحرّك"[4] قد جعل ميزانَ العروض معيارا في الحكم على عدد الأحرف المتحركة أو الساكنة في الكلمة لأنّه "عيار الحسّ وحاكم القسمة والوضع"[5].

وأمّا السبب الثاني فهو متّصل بالكتابة العربيّة التي لا تسجّل من الحركات في مألوف استعمالها إلاّ طويلها وتستعير لها رموز الحروف؛ الواوَ للضمّة الطويلة، والياءَ للكسرة الطويلة، والألفَ محملَ الهمزة للفتحة الطويلة. وأمّا الحركات القصيرة فعدا أنّ للكاتب فيها الخِيَرة بين تسجيلها وعدمه إلاّ بدافع رفع اللبس أحيانا، فإنّ موقعها بين يديْ الحرف إمّا فوقه وإمّا تحته يوهم بأنّ لها طبيعة غير طبيعة الحروف وأنّ موقعها من سلسلة المنطوق مختلف. إذ الحروف كتابةً تتتالى فتشير على نحو ما إلى البعد الزمنيّ وتعكس بطريقة مخصوصة ما استقرّ اعتبارُه خطّية العلامة اللغويّة، وفي المقابل تأتي

1. رمزنا للحرف بـ × علامة على المتغيّر بحسب الجذر، ولم نسجّل الحركة الأخيرة للاسم لأنّها علامة إعرابيّة تختلف بحسب الموقع ولا تنتمي إلى الصيغة.

2. سيبويه، **الكتاب**، 4/241-242.

3. ابن جنّي، **الخصائص**، 2/ 321-327.

4. **نفسه**، 2/ 328-342.

5. **نفسه**، 2/ 329.

الحركات القصيرة في الخطّ على هيئة عموديّة فَتُوحِي بإلغاء ذلك البعد[1] وتجعل للعلامة بعدا مكانيًا هي منه براء.

إنّ تقطيع الكلمة إلى متحرّك وساكن ينسجم تمام الانسجام إذن مع ما تسجّله الكتابة من حروف مصوّرة خطّيًا graphèmes بحيث إنّ النظر إلى الحروف المكتوبة واحتسابها يوافق تماما ما فيها من متحرّكات وسواكن. وممّا يؤكّد ذلك أنّ الحركات الطويلة الثلاث لـمّا كانت الكتابة ترسمها على خلاف القصيرة وكان النطق بها منفصلةً متعذّرًا فقد عُدّت من باب السواكن.

وليس التداخل بين هاتين الوحدتين العروضيّتين وأشكال الكتابة بغريب عن النظام العروضيّ كما تصوّره الخليل ومن والاه. ودليل ذلك أمران اثنان:

أوّلهما أنّ عددا كبيرا من علماء العروض، وبخاصّة من توسّع وأفاض في العرض، يجعل للهجاء بابا مباشرة بعد باب المتحرّك والساكن. ويُقصد بالهجاء في هذا السياق صورة الصوت في الكتابة[2]. ذلك أنّ ما بُسط في هذا الباب من مسائل، يبدو للوهلة الأولى غير ذي علاقة بالمبحث العروضيّ إلاّ إذا كان بُعدُ الكتابة ماثلا في الذهن مُلِحًّا عليه بحيث كانت الحاجة أكيدة إلى مقارنة كلّ نتيجة بما يسجّله الخطّ ومعادلتها بما يسطّره. فقد ذكر الأخفش أنّ ألف "خالد" تُحذف من الهجاء لأنّ العرب "يستغنون بما أبقوا عمّا ألقوْا لأنّ فيه دليلا"[3]، ولفت أبو الحسن العروضيّ إلى الغرض من زيادة الواو لـ"عَمْرو" تمييزا له عن "عُمَر"، وكذلك شأن العدد "مِائة" فقال: "وممّا زادوا فيه للفصل أيضا مائة، زادوا فيه ألفا للفرق بينه وبين مَيَّةَ ولم تكن الزيادة في ميّة ملحقة لأنّ فيها ياء مشدّدة فلو زيدت الألف فيها ازدادت ثقلا"[4]. وليس يبعد عن ذلك البابُ المسمّى في أغلب تصانيف علم العروض بباب "الثقيل والخفيف"، فالحرف الخفيف هو ما احتمل إحدى الحركات الثلاث أو ما خلا منها جميعا، و"أمّا الثقيل فحرفان في اللفظ، الأوّلُ منهما ساكنٌ والثاني متحرّك. وهو في الكتاب حرفٌ واحدٌ نحو رَاءِ شرّ"[5].

---

1. تجدر الإشارة في هذا السياق إلى أنّ الخطّ العربيّ قد استتمّ في هيكله العامّ قوانينه، إعجاما وتشكيلا خاصّة، مع عهد الخليل بن أحمد المتوفّى سنة 170 هـ (وفي رواية 175 هـ)، بل إنّ الخليل بإجماع المصادر هو من أضاف علامات الشكل من ضمّة وفتحة وكسرة وسكونٍ وشَدّةٍ وصِلّةٍ وهمزة. راجع: يحي وهيب الجبوري: **الخطّ والكتابة في الحضارة العربيّة**، بيروت، دار الغرب الإسلامي، ط1/1994، ص 104، 108؛ محمد الطاهر الكردي: **تاريخ الخطّ العربيّ وآدابه**، القاهرة، مكتبة الهلال، ط1/1939، ص 82.

2. روى السيوطي في سياق حديثه عن رسم المصحف: "وعلم الخط يقال له الهجاء، ليس من علم النحو، وإنما ذكره النحويون في كتبهم لضرورة ما يحتاج إليه المبتدئ في لفظه وفي كتبه ولأنّ كثيرا من الكتابة مبنيّ على أصول نحويّة ففي بيانها بيان لتلك الأصول". السيوطي، **همع الهوامع في شرح جمع الجوامع**، تحقيق عبد السلام هارون وعبد العال سالم مكرم، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1992، 486/3.

3. الأخفش، **كتاب العروض**، ص 140.

4. أبو الحسن العروضي، **الجامع في العروض والقوافي**، ص 57.

5. الأخفش، **كتاب العروض**، ص 136.

إنّنا مع هذه القرائن جميعها إزاء تصوّر للوحدة الصوتيّة لا يكتفي بالنطق معيارا للتحديد بل يلجأ إلى الكتابة فيجعلها معيارا ثانيا بمقتضاه يزداد المتصوَّر تدقيقا وضبطا. وربّما كان اللجوء إلى الكتابة العروضيّة، وهي الدليل الثاني، نتيجة منطقيّة لهذا التمشّي. ذلك أنّ علماء العروض ما فتئوا يؤكّدون أنّ "تقطيع الشعر على اللفظ دون الخطّ، فما وُجد في اللفظ اعتُدَّ به في التقطيع وما لم يوجد في اللفظ لم يُعتَدَّ به في التقطيع"[1] ولكنّهم مع ذلك حريصون على إعادة كتابة البيت على غير المألوف من تقاليدها إذا راموا التقطيع وبيان الوزن. وهو ما يعني في رأينا أنّ العروضيّين القدماء حينما غيّروا في بعض سنن الكتابة عند تقطيع أبيات الشعر سعيا إلى بيان ما فيها من متحرّكات وسواكن، بالاستناد أساسا إلى النطق وإلى الوصل فيه وإن كانت الكلمات منفصلة خطًّا، لم يكونوا فحسب مدفوعين بشعور خيانة المكتوب للمنطوق وبعدم اعتبار المكتوب أمينا صادقا على المنطوق مثلما نبّه إلى ذلك سوسير في "دروسه"[2]، بل كانوا بالأساس راغبين في أن يجدوا لما تصوّروا من وحدات عروضيّة حضورا في الخطّ بحيث تكون الكتابة مرآة لها وصورة دقيقة لأجزائها[3]. فهو الحرص على تمثّل بيت الشعر عبر الكتابة والرغبةُ في أنْ يُقيِّدَ هذا الشفويُّ نشأةً بالخطّ. ولعلّ هذا النحو من التناول ينسجم مع نزعة الثقافة العربيّة إجمالا في عهد الخليل إلى أن يكون التدوين حاضنا حقيقيّا لها ورحما ثانيا وبديلا لكلّ ما تنتجه فيؤسّس المعرفة ولا يكتفي بتقييدها ويعيد بناء العلم ولا يرضى بأن يكون مجرّد لوحٍ لحفظه. وقد كان لهذا النزوع الأصيل إلى الكتابة في تأسيس علم العروض أثرٌ في تحديد متصوّراته ما دقّ منها وما جلّ وما اتّصل منها بالوزن أو اتّصل بالقافية.

ولا يخفى أنّ زوج المتحرّك والساكن يعكس في النظام اللغويّ زوجا ثانيا يتأسّس عليه أو لعلّه فرع منه هو الحركة والسكون. وهو زوج قائم على مفارقة لجمعه بين موجود ومعدوم؛ إذ الحركة صوت، والسكون ليس بصوت بل هو أصلاً وسمٌ لغياب الحركة. وهو من ثمّ لا ينتمي إلى اللغة. ولكنّه "عنصر"، إذا جاز احتساب المعدوم في جدول العناصر، احتاج إليه الخطاب الواصف للّغة واستدعاه فهمٌ مخصوص لنظامها. ونحن نقدّر أنّ مفهوم الحركة هو المتصوَّرُ الذي استعاض به اللغويّون العرب إجرائيّا

---

1. الخطيب التبريزي، **الكافي في العروض والقوافي**، ص 19.

2. خصّص فردينان دي سوسير بابا كاملا لتمثيل اللغة بواسطة الكتابة واستعرض أسباب عدم تطابق المنطوق مع المكتوب ونتائجه. انظر: **دروس في الألسنية العامّة**، صص 48-60.

3. من اللافت أنّ الزجاجي اعتبر "أنّ الهجاء على ضربين: ضربٍ منه للسمع وضربٍ منه لرأي العين. فأمّا ما كان للسمع فهو لإقامة وزن الشعر، وما كان لرأي العين فإنّه صورة وُضعت لحروف المعجم وهي ثمانية وعشرون حرفا. ألا ترى أنّ الكُتّاب يكتبون الرحمن باللام وهي في السمع راء مشدّدة وكذلك الضارب والذاهب يُكتب على المعنى واللفظُ على خلافه." أبو القاسم الزجاجي، **الجمل**، تحقيق علي توفيق الحمد، مؤسّسة الرسالة، بيروت، دار الإربد، الأردن، ط1/ 1984، ص 332.

عن مفهوم المقطع، فكان وسيلتهم لتسوير الوحدات الصوتيّة الصغرى وسبيلهم إلى ضبط أجزاءِ السلسلة المنطوقة ومفاصلِها كما سيتبيّن أدناه، ولهذا فإنّنا من أجل تحديد عدد المقاطع في قول مًّا يمكن الاستعاضة عنه باحتساب عدد الحركات المطلقة فيه، أي الضمّة والفتحة والكسرة بصرف النظر عن طولها وقصرها. وقد برّر الخليل في ما يروى عنه سبب تسمية البحر المعروف بالكامل بأنّ "فيه ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره من الشعر"[1]، وثلاثون هو أيضا عدد ما فيه مقاطع لأنّ بحر الكامل قائم على تكرار الجزء "مُتَفَاعِلُنْ"، وهو ذو خمسة مقاطع، ثلاث مرّات في الصدر ومثلها في العجز.

وفي المجمل فإنّ ثنائيّة المتحرّك والساكن تبدو في الخطاب اللغويّ الواصف حادّة الوضوح شديدة التمايز حتّى لتكاد تجعل اللغةَ الموصوفةَ تراوُحًا مطّردا بينهما لا غير. وإمعانًا في هذا التقابل الحادّ بينهما عاملت اللغة الواصفة الحركةَ الطويلةَ، وهي صوتيّا إطالةٌ لحركة وإشباعٌ لها وصوتميّا وإيقاعيّا بمثابة حركتين[2]، معاملةَ الساكن، أي الحرف الصامت غير المتبوع بصائت. والملاحظ أنّ الثابت في هذا الزوج هو عنصر الصامت أو الحرف وأنّ المتحوّل، الحاضر مرّة والغائب أخرى، هو الحركة. فالساكن هو صامت دون حركة، والمتحرّك صامت تتبعه حركة. وذلك بالرغم من أنّ الحركة هي نواة كلّ مقطع في العربيّة[3] أيّا تكن خفّته وثقله أو قصره وطوله أو انفتاحه وانغلاقه.

وما يهّمنا تأكيده ممّا سبق أنّ اعتبارات اللغة الواصفة، وهي الناتجة عن النظام العروضي في رأينا، وجّهت طريقة تمثّلنا للّغة الموصوفة فجعلت النظام قائما على تباين بين نوعين من المقاطع في اللغة العربيّة وإن يكن الواقع اللغويّ يجعلها أكثر عددا. والمثالان اللذان اقتصر عليهما النظام إجمالا هما:

- **المقطع القصير:** له صورة واحدة هي:

1. CV: صامت + صائت قصير. مثال: سَ (الدالّة على الاستقبال) وبتكرّره نحصل على السبب الثقيل، مثل: لَكَ.

- **المقطع الطويل:** وله صورتان:

2. CVV: صامت + صائت طويل. مثال: لا، في.
3. CVC: صامت + صائت قصير + صامت. مثال: قَدْ.

وكلتاهما تُعتبر في علم العروض سببا خفيفا.

---

1. ابن رشيق، **العمدة**، 1/ 220.
2. انظر:

D. E. Kouloughli, *Sur la structure interne des syllabes "lourdes" en arabe classique*, Revue québécoise de linguistique, vol. 16, n° 1, 1986, p. 135.

3. سلمان حسن العاني، **التشكيل الصوتي في اللغة العربية – فونولوجيا العربيّة**، ترجمة ياسر الملاح، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط1/ 1983، ص 131.

وأمّا ما أغفله فهو نمطان مقطعيّان آخران لا يكونان إلاّ في مواضع الوقف ويتحقّقان بإضافة صامت إلى ذيل المقطع الطويل في صورتيه[1].

- **المقطع المتناهي الطول**: وله صورتان:

4. CVVC: صامت + صائت طويل + صامت. مثال: دَارْ.

5. CVCC: صامت + صائت قصير + صامتين. مثال: نَهْرْ.

وفي الواقع فإنّ المقطع المتناهي الطول الواقع في الوقف يُشترط فيه مع ذلك أن تكون حركته طويلة بحسب حديث أبي الحسن العروضيّ عن اجتماع الساكنين في الشعر المقيّد، أي أنّ المقبول في الوزن هو الصورة الأولى التي تتمّ فيه إضافة صامت إلى مقطع طويل منفتح (CVVC) فحسب. وذلك في قوله: "وأمّا السواكن فليس يجوز أن يجتمع ساكنان في شعر لِلَطَافَةِ الحرف الساكن وقلّته وخفائه (...) وقد يجمع بين الساكنين في الشعر المقيّد نحو قول الشاعر: [من السريع]

تُبَاكِرُ العِضَاهَ قبْلَ الإِشْرَاقْ   بِمُقْنِعاتٍ كقِعَابِ الأوْرَاقْ

إلاّ أنّ الحرف الأوّل لا يكون إلاّ حرفا من حروف المدّ واللين. وحروف المدّ واللين: الألف إذا انفتح ما قبلها والواو إذا انضمّ ما قبلها والياء إذا انكسر ماقبلها"[2].
فهو مقطع مشروط بأمرين: موقعه من سلسلة الكلام، وهو آخرها، وضرورة طول حركته.

ويضيف بعض المعاصرين مقطعا آخر ليكون المجموع، بالإضافة إلى ما سبق، ستّةً، وهو قائم على زيادة صامتين إلى ذيل المقطع الطويل ذي الحركة الطويلة:

6. CVVCC: صامت + صائت طويل + صامتين. مثال: فَارٌّ، اسم الفاعل من "فرّ" موقوفا عليه[3].

وإنّ هذا المقطع بدوره لا يقرّه علم العروض حتّى في موضع الوقف، أي القافية، لأنّه يعامل الصامتين في ذيل المقطع معاملة الصامت الواحد[4]. وهو ما سنتبيّنه في القسم المخصّص للقافية.

فالحاصل حصرا إذن من مقاطع العربيّة التي يكون لها محلٌّ في ميزان الشعر ثلاثةٌ من جهة الطول والقصر، لأنّه يعامل مقطعين معاملة واحدة وهما صورتا المقطع الطويل، وأربعةٌ من جهة عدد ما فيها حروف وحركات (الهيئات 1 و2 و3 و4). وذلك

1. نفسه، ص 133.
2. أبو الحسن العروضي، **الجامع في العروض والقوافي**، صص 53-54.
3. انظر: أحمد مختار عمر، **دراسة الصوت اللغوي**، عالم الكتب، القاهرة، 1997، ص 301. وكذلك: عبد الصبور شاهين، **المنهج الصوتي للبنية العربيّة**، مؤسّسة الرسالة، بيروت، 1980، صص 38-40.
4. نفسه، ص 56.

على عكس ما هو واقع في لغات أخرى كالفرنسيّة مثلا إذ يصل عدد أنماط المقاطع فيها إلى ستّة عشر، خمسة منها منفتحة وأحد عشر مقطعا منغلقا[1].

وفي الواقع فإنّ نمطا من هذا الذي أسقطه نظام العروض من الاعتبار في غير محلّ الرويّ، وهو المتناهي الطول، عنصر مكين في اللغة الموصوفة لارتباطه ببعض من مشتقّات الفعل المضعّف[2] ولالتجاء النطق إليه في بعض التراكيب القائمة على الإضافة إلى جمع مذكّر سالم. ومع ذلك فإنّ المدوّنة الشعريّة العربيّة تركت استعماله فاسْتَصْفت من معجم اللغة ما لا يكون فيه هذا النوع من المقاطع وأجرت العبارة بحيث لا يأتي فيها، وإذا أتى عاملته كأن لم يكنْ. ومثال ذلك أنّنا لو أضفنا الجمع "طالبون" إلى "الشغل" فقلنا "طالبو الشغل" في سياق الوصل حتّى لا نقف على آخره، للاحظنا أنّ المنوال الوزنيّ يعامل المقطع الثالث بطريقة مختلفة عن بنيته المقطعيّة الأصليّة: (ج8)

العبارة	طَالِبُو الشُّغْلِ
الصوامت والصوائت في النطق العادي	طَا / لِـ / بُوشْـ / شُغْـ / لِ
	(س ح ح)(س ح)(س ح ح س)(س ح س) (س ح)[3]
	ـــ υ ⎿⏌ ـــ υ
الصوامت والصوائت في الوزن العروضي	طَا / لِـ / بُشْـ / شُغْـْ / لِ
	(س ح ح)(س ح)(س ح س)(س ح س) (س ح)
	ـــ υ ـــ ـــ υ

وثمّة طريق ثالثة يسلكها بعضهم في النطق فيطيل الحركة بعد الباء (بـــُو) دون أن تصل إلى مداها على نحو يشبه إشمام الضمّ، فكأنّها بين القصيرة والطويلة شعورا منهم بهذا الثقل في المقطع. وأمّا الطريق الرابعة، تلك التي تقف بعد الحركة الطويلة إثر

---

1. المقاطع المنفتحة في الفرنسيّة هي من الهيئات التالية: (رُتّبت بحسب اطّرادها فيها من الأشيع إلى الأندر، ورُمز إلى الصامت بـ C وإلى الصائت بـ V)

– CV (ex: oui), CCV (bien), V (un), CCCV (trois), CCCCV (j'crois)

وتتّخذ المنغلقة الهيئات التالية:

– CVC (zut), CCVC (flûte), CVCC (merde), VC (elle), CCVCC (presque), CCCVC (froide), VCC (halte), CVCCC (perdre), CCCVCC (j'tremble), CCCCVC (j'croise), VCCC (ordre).

انظر:

Dominique Abry & Julie Veldeman Abry, *La phonétique*, CLE international, Paris, 2007, p. 17.

2. مثاله: شَابٌّ، وكتابته العروضيّة شَابْ/بُنْ، فمقطعه الأوّل طويل منغلق.

3. جعلنا الرموز بالعربيّة ها هنا، بدل C الدالّ على الحرف وV الدالّ على الحركة، حتى تتيسّر لنا الكتابة من اليمين إلى اليسار فتطابق المكتوب المراد ضبط ما فيه. وتخيّرنا "س" رمزا للحرف و"ح" تعبيرا عن الحركة استئناسا باصطلاح القدماء (الساكن والحركة). واعتبرنا الحركة الطويلة بمثابة حركتين.

الباء وتستأنف النطق بلام التعريف (بـــــُو أَلشَّـ)، فهي غير سليمة لوقوفها في غير موقع الوقف كما سيأتي أدناه عند حديثنا عن "الكلمة الفونولوجيّة"، لأنّ اللغة تعتبر المضاف والمضاف إليه بمثابة كلمة واحدة، ولأنّها قطعت ألفَ الوصل في غير موضع الابتداء.

فهذا المقطع إذن موجود في اللغة، ولكنّ المتكلّم العربيّ يتلافى نطقه فيقصّر الحركة، بالرغم من أنّ تقصيره يُحدث لَبْسًا لأنّه يسوّي بين نطق الجمع ونطق المفرد "طالبُ الشُّغْلِ". ونحسب أنّ سبب ذلك ليس السعي إلى الاقتصاد في المجهود فحسب، فهذا وإن يكن حاصلا أكيدا لا ينبغي له أن يخلّ بالدلالة، ولكنّه عائد إلى المنوال الذي فرضه علم العروض وعوّد الذائقة عليه. ولا نعني بذلك أنّ للمتكلّم بالضرورة تلك المبادئ أو أنّ مرانه على الشعر دفعه إلى النطق على ذاك الوجه، وإنّما نقصد ما كنّا أشرنا إليه في فصل سابق من أنّ اللغة لـمّا كانت منذورة للشعر كانت هيئة أدائها تستجيب لأحكام هذا العلم وكان النحاة أنفسهم يتّخذون مبادئه عيارا لقياس الأصوات اللغويّة مثلما اتّخذه الموسيقيّون عيارا لقياس الأصوات غير اللغويّة[1].

ونحن لم نعثر في كامل المدوّنة العروضيّة إلاّ على مثالين يجسّدان هذا المقطع، أحدُهما أكثر اطّرادا من الآخر وكلاهما يرد مثالا على أحد أشكال جُزء العروض، آخر الصدر، في بحر المتقارب. فأمّا المطرّد فهو: [من المتقارب التامّ]

فَرُمْنا القِصَاصَ وكان التقاصُّ (م) حُكماً وعَدْلًا عَلَى المُسْلِمينا[2]

وأمّا الآخر الأقلّ اطّرادا فهو: [من المتقارب التامّ]

ولـــولا خِـــداشٌ أخـــذْتُ دَوَابَّ (م) سَـعْدٍ وَلَـمْ أُعْطِـهِ مَـا عَلَيْهَـا[3]

والشاهد فيهما أنّ مقتضى الوزن يجعل آخر جزء في الصدر "فَعُولْ"، ساكن اللام، وهو "ما لم يُجِزْهُ جماعة من أهل العروض" وإن حكاه الخليل[4]. وقد عدّه ابن سيده شاذًّا "لأنّه جمع بين السّاكنين فِي الشعر ولذلك رواه بَعضهم: وَكَانَ القِصاصُ"[5] وروى الكلمة الأخرى "دَوابِبَ" بفكّ الإدغام أو المماثلة و"إظهار التضعيف"[6]. فهذا المقطع المتناهي في الطول إذن من اللغة وليس له أن يوجد في معجم شعرها.

1. تأسّست على هذا المبدأ، في المدوّنة الواصفة، اعتبارات صوتيّة عديدة لا يسمح نطاق البحث بعرضها، منها القاعدة القائلة بامتناع التقاء الساكنين وحذف أوّلهما.

2. الأخفش، **كتاب العروض**، ص 156. وانظر أيضا: ابن السرّاج، **كتاب العروض**، ص 351؛ والزمخشري، **القسطاس في العروض**، ص 126 وفيه "المؤمنينا" بدل "المسلمينا".

3. الزمخشري، **القسطاس في العروض**، ص 126. وانظر أيضا: المحلّي، **شفاء الغليل في علم الخليل**، ص 179.

4. ابن السرّاج، **كتاب العروض**، ص 351.

5. ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة (ق.ص.ص).

6. **نفسه**.

وفي المحصّلة فإنّ الشعراء إذ يستعملون مستوى من اللغة ملائما للموازين العروضيّة منسجما معها سواءً على سبيل الاختيار أو بقصد الانضباط للوزن، إنّما هم أيضا يكرّسون مدوّنة مرجعيّة ذات انتظام مخصوص من المقاطع يكون عليها التعويل في تكوين الذائقة الوزنيّة والإيقاعيّة من ناحية وتساهم خاصّة في تكريس نوع النصّ المرجعيّ للتحليل النحويّ والصوتيّ من ناحية ثانية. وهذا الاستصفاء الذي يسلكه الشعراء يجعل اللغة مستويات بعضها ملفوظ وبعضها غير ملفوظ في الأقوال الشعريّة، لخروجه عن جدول الاختيار مطلقا. ولـمّا كانت اللغة العربيّة في نشأتها وسيرتها لغة أدبيّة وليست لغة التداول اليوميّ، وهذا معنى كونها فصحى عندنا، بدليل أنّ النصوص المرجعيّة التي يُستدلُّ بها وتُستنطق تراكيبُها وتؤخذ الألفاظ منها ويُنظر في الجائز فيها وما هو غير جائز إنّما هي القرآن والشعر والخطب والأمثال وما شابهها، أي ما اعتبروه على نحوٍ أو آخر نصوصا رائقة خرجت عن مألوف العبارة ومُعتاد إجرائها بل قد تخرج أحيانا عن قوانينها ممّا يُلجئ إلى التأوّل والبحث عن التخريجات، فإنّ المناويل العروضيّة قد ساهمت في جعل التباين بين الحرف والحركة، أو الصامت والصائت، فيها منتظما غاية الانتظام يمكن بالاستناد إليه إنشاء شتّى الإيقاعات المنسجمة انسجاما مثاليّا، إلى درجة أنّ أندري رومان André Roman في خاتمة مقال له عن فونولوجيا العربيّة الكلاسيكيّة اعتبرها أقرب ما تكون إلى اللغة المثلى وفق المنوال الصوتيّ الذي تصوّره لها أندري مارتينيه[1].

1- 2 . الأوتاد والأسباب والفواصل:

ننزّل هذه الوحدات العروضيّة في مستوى أعلى من التي سبقتها لأنّها قائمة على تشكّلٍ منها، فمِنْ زوج المتحرّك والساكن تتألّف هذه الوحدات الثواني. ونروم أن نطرح نقطتين اثنتين في هذا المحور: أولاهما متّصلة بالجهاز المصطلحي الذي أجراه الخليل بن أحمد لتسمية هذه الوحدات من الوزن، وثانيتهما معقودة على خصائص تكوينها وتمايز بعضها عن بعض ووجه تقسيمها على هذا النحو دون غيره.

1.2.1 التسمية:

من الراجح بدءا أنّ مفردة "بيت"، وجمعها أبياتٌ غالبا وبيوتٌ قليلا[2]، إذ تدلّ على الجزء من القول الشعريّ، مصطلح قديمٌ استعمله العرب قبل الإسلام وليس من

---

1. انظر:

André Roman, *Remarques générales sur la phonologie de l'arabe classique*. In: Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée, N°15-16, Aix-en-Provence, 1973, p. 300.

2. إذا جاز لنا الاقتصار على كتابيْ الجاحظ "البيان والتبيين" و"الحيوان" من باب التمثيل، لاحظنا أنّه يستعمل الجمع "بيوت" أحيانا وذلك في قوله مثلا: "وفي بيوت الشعر الأمثال والأوابد، ومنها الشواهد، ومنها الشوارد". **البيان والتبيين**،

مُحدثات الخليل[1]. وهو ما يذهب إليه الجاحظ في "البيان والتبيين" في خاتمة قوله الآتي عن بعض مصطلحات العروض: "وقد ذكرت العرب في أشعارها السناد والإقواء والإكفاء، ولم أسمع بالإيطاء، وقالوا في القصيدة والرجَز والسّجع والخُطَب، وذكرُوا حروفَ الرويّ والقوافي، وقالوا: هذا بيتٌ وهذا مصراع"[2]، ومع ذلك فإنّ ذكر مصطلح "بيت" نادر في ما وصلنا من الشعر الجاهلي بحسب استقرائنا. ونحن نكتفي للتمثيل على ذلك في هذا النطاق ببيتٍ رُوي منسوبا إلى أكثر من شاعر، وهو: [من البسيط التامّ]

وإنّ أحسنَ بيتٍ أنتَ قائلُهُ   بيتٌ يقالُ إذا أنشدتَهُ صَدَقَا

وفي رواية أخرى "وإنّ أشعر بيت..." فقد رُوي منسوبا إلى طرفة بن العبد[3] وإلى زهير بن أبي سلمى[4] وكلاهما جاهليّ، كما رُوي منسوبا إلى حسّان بن ثابت[5] وإلى أبي المنهال بُقيلة الأكبر[6] وكلاهما معدود في فئة المخضرمين. وبرغم ندرة ورود مصطلح بيت كذلك في شعر العهد الأمويّ إلاّ أنّ ديوان الفرزدق يتضمّنه في إحدى مقطّعاته: [من البسيط التامّ]

أَمَن رَوى بَيتَ شِعرٍ أَو تَمَثَّلَهُ   هَجَوتُموهُ لَقَد أَسرَعتُمُ الضَجَرا[7]

2/ 99. وكذلك في قوله الآخر: "إنّ حفظ الشّعر أهون على النّفس، وإذا حُفِظَ كان أعلقَ وأثبتَ، وكان شاهدا. وإن احتيج إلى ضرب المثل كان مثلا. وإذا قسمنا ما عندنا في هذه الأصناف، على بيوت هذين الشّعرين، وقع ذكرهما مصنّفا فيصير حينئذ آنق في الأسماع، وأشدّ في الحفظ". **الحيوان**، 6/ 284.

1. لريجيس بلاشير مقال مهمّ تتبّع فيه أربعة عشر مصطلحا من مصطلحات علم العروض في مرحلة ما قبل التأسيس. ومنها مصطلح "بيت". غير أنّه لم يستقص حضوره في المدوّنة القديمة فاكتفى بتخصيص فقرة صغيرة له. انظر:

Regis Blachère, *Contribution à l'histoire de la métrique Arabe. Notes sur la terminologie primitive*, op. cité, pp 99-119.

2. الجاحظ، **البيان والتبين**، 1/ 139.

3. طرفة بن العبد، **الديوان بشرح الأعلم الشنتمري**، تحقيق درية الخطيب ولطفي الصقال، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، دائرة الثقافة والفنون، البحرين، ط2/ 2000، ص 174.

4. ابن عبد ربّه، **العقد الفريد**، 6/120، 174.

5. حسّان بن ثابت، **الديوان**، تحقيق وليد عرفات، دار صادر، بيروت، 2006، ص 430.

6. ابن الحسن البصري، **الحماسة البصرية**، تحقيق مختار الدين أحمد، عالم الكتب، بيروت، ط3/ 1983، 2/60؛ الآمدي، **المؤتلف والمختلف في أسماء الشعراء**، تحقيق كرنكو، دار الجيل، بيروت، 1991، ص 76.

7. الفرزدق، **الديوان**، شرح إيليا حاوي، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، بيروت، ط1/ 1983، 1/449. ويلاحظ أنّ الجاحظ أورد بيتين لشاعر اسمه أبو حزام العُكلي يجمع فيهما بيتا على بيوت. ويحتمل المعنى قصد السكن والجزء من الشعر، وإن كان البيت الثاني منهما ممحّضا لوصف الشعر ولا صلة له ببيت الخباء، فضلا عن أن سياق إيرادهما يرجّحه ويكاد يمحّضه له. وهما: [من المتقارب]

بيوتا نصبنا لتقويمهـــا   جذولَ الرَّبيئِينَ في المَرْبَأَةْ

بيوتًا على الْهَا لَهَا سَجعةٌ   بغير السنـادِ ولاَ المُكْفَأَةْ

غير أنّ المصطلح يكثر استعماله في الشعر من بعد فيجري على كلّ لسان ممّا لا حاجة إلى التمثيل عليه. وقد يُفسَّر ذلك بأنّه يعدّ ضمن باب القول على القول حينما يرتدّ الشعر على نفسه فيسمّي أجزاءه وأركانه فتنتقل اللغة من بيان الحال إلى تسمية البيان. وهو منحى في العبارة وإن لازم فعل الشعر إلاّ أنّه في الحقبة المبكّرة من المدوّنة الشعرية ضامر ضمورا شديدا[1].

وقد استقرّ لدى الدارسين، قدمائهم والمحدثين، تشبيهُ البيت من الشّعْر بالبيت من الشَّعَر. وذكرَ الأزهري بيانًا للمشابهة أنّ "البيت من أبيات الشعر سُمّي بيتا لأنّه كلامٌ جُمع منظوما فصار كبيت جُمع من شُقق وكِفاء ورواق وعُمُد"[2]. وروى المرزباني بسنده عن الخليل قوله: "رتّبتُ البيتَ من الشّعْرِ ترتيب البيت من بيوت العرب، الشَّعَر"، وأضاف تفسيرا "يريد الخباء"[3].

ونحن لا نرمي في هذا السياق إلى استقصاء مواضع الربط بين المفردتين، فهي أوفر من أن تُحدّ، ولكنّنا نبتغي الإشارة إلى أنّ وجه الشبه الذي وُقف عليه، سواءٌ ما عاد منه إلى معاجم اللغة أو ما جاء مرويّا عن الخليل، معقودٌ على استصفاء نحوٍ واحدٍ من أنحاء المشابهة الممكنة. ففي لفظ البيت وحدتان معنويتان أساسيّتان sèmes هما البناء والسكن. أولاهما تتّصل بالمرجع الذي تحيل عليه الكلمة كيف تجمّعت أركانه وانتظمت أجزاؤه حتّى استوى بناءً محكمًا، والثانية تتعلّق بوظيفة البناء وهي الإقامة مع ما يمكن أن يتفرّع عنها من معاني الاحتماء والسكينة. ولكنّ الواضح من قول الخليل والأزهري أنّ المشابهة استقرّت على وجه واحد هو البناء فاكتفت بالعناصر التي التأم منها، بينما كان الوجه الآخر ثاويا في قاع المشابهة غير معلن، فلم نجد من القدماء من أشار إليه إلاّ متأخّرا كالـمَحَلّي (ت 673 هـ) في قوله: "إنّ البيت من الشّعر مشبّه بالبيت من الشعَر، لأنّ بيت الشّعْر يحتوي على معانيه كاحتواء بيت الشَّعَر على من فيه"[4] وحازم القرطاجنّي حينما خصّص فقرة مهمّة لأنحاء المشابهة بينهما وجعل لها أحكاما ونتائج سنسعى إلى تبيّنها وتفصيل القول فيه لاحقا في الفصل الأخير من عملنا.

لقد مكّنت هذه المشابهة عبر القياس من التعبير عن الوحدات العروضيّة الأولى وهي الأسباب والأوتاد والفواصل. فـ"ذلك البيت متوقّف على سبب وهو الحبل، ووتد

وأبو حزام هذا فيما يذكر عبد السلام هارون محقّق الكتاب، أعرابيّ فصيح كان يفد على أحد وزراء المهدي، فهو إذن عاش زمنا في العصر العباسيّ، وقد يكون من مخضرمي الدولتين. انظر: **البيان والتبيين**، 1/ 166. وانظر رواية أخرى للأبيات في: قدامة بن جعفر، نقد الشعر، صص 172-173؛ والمرزباني، **الموشّح**، صص 437-438.

1. راجع: الطاهر الهمامي، **الشعر على الشعر: بحث في الشعرية العربية من منظور شعر الشعراء إلى شعرهم إلى القرن 5هـ/11م**، منشورات كلية الآداب بمنوبة، تونس، 2003، ص 27، 405.

2. الأزهري، **التهذيب**، 14/335-336.

3. المرزباني، **الموشّح**، ص 26.

4. المحلّي، **شفاء الغليل في علم الخليل**، ص 169.

يُضرب فيه، وفاصلة وهو العمود"[1]. وإذا كان الاتّفاق حاصلا على الدلالة المعجمية للمصطلحين الأوّلين، فإنّ دلالة الفاصلة على غير ذلك الاتّفاق. فالإسنوي في قوله هذا اعتبرها عمود الخباء، بينما يذهب الدمنهوري مذهبا آخر في قوله: "وأمّا معنى الفواصل فحبال طويلة يضرب بها حبلٌ أمام البيت وحبلٌ وراءه يمسكانه من الريح"[2]. والراجح أنّ مرجع الخلاف عائد إلى أنّ المعاجم العربيّة القديمة، فيما اطّلعنا واستقصينا، لم تذكر للفاصلة أيّة دلالة متّصلة بالخباء، ممّا جعل بعض المصنّفين يُسندون إليها، جريا على القياس، ما ناسب الخباء من أشيائه.

إنّ محصّل ما تخلص إليه هذه المشابهة أنّ الأوتاد أوكد لأبنية الوزن من الأسباب وأثبت فيها، فلا يطرأ عليها تغييرٌ غالبا ولا يصيبها ما يصيب الأسباب من حذف حركة أو حرف[3]، فتظلّ ركنا مكينا دالاّ على نوع الجزء من الوزن وعلى تمييز الثابت فيه من المتحوّل. وقد عبّر عن ذلك المحلّي تعبيرا وافيا بالقول: "ولِمَا بينهما [أي البيت من الشّعْر والبيت من الشَّعَر] من التشبيه سمّي ما يعتور عليه الزحاف من حروف البيت أسبَابا تشبيها بأسباب الخباء وما لا يصل إليه الزحاف البتّة أوتادا تشبيها بأوتاده، لاضطراب الأسباب وثبات الأوتاد في أكثر الأحوال"[4]. وبالرغم من أنّ هذا القطع في الرأي الذي أبداه المحلّي يحتاج إلى تنسيب، ما دامت الأوتاد نفسها تلحقها تغييرات معيّنة فصّلها أهل العروض في باب العلل خاصّة، بل منها ما يكون زحافا لعدم لزومه كالمسمّى "تَشْعِيثًا"[5]، فإنّ المبدأ العامّ هو أنّ الأوتاد أثبت من الأسباب.

2.2.1 أسس التصنيف:

تمثّل الوحدات العروضيّة الدنيا التي أقام عليها الخليل بن أحمد نظام العروض إحدى أهمّ المسائل التي اعترضت الدارسين المعاصرين، فوقفوا عندها بالتحليل

---

1. جمال الدين الإسنوي، **نهاية الراغب في شرح عروض ابن حاجب**، تحقيق شعبان صلاح، دار الجيل، بيروت، ط1/ 1989، ص 83.

2. محمد الدمنهوري، **الإرشاد الشافي على المتن الكافي في علمي العروض والقوافي**، المطبعة الميمنيّة، القاهرة، 1307 هـ = 1890، ص 21.

3. يقول الأخفش: "والسبب حرفان الآخر منهما ساكن، وهو كلّ موضع يجوز فيه الزحاف". **كتاب العروض**، ص 143.

4. المحلّي، **شفاء الغليل في علم الخليل**، ص 169. ويقول ابن واصل الحموي (ت 697 هـ): "فكما أنّ البيت من الشَّعَر إنّما يقوم ويثبتُ بأسبابٍ هي الحبال وأوتادٍ تُربط بها الحبالُ وتشدُّ بها فيثبتُ بذلك البيتُ، فلذلك من التشبيه سمّوها أسبابا وأوتادا. وإنّما خصّوا الثنائيّ بلفظ السبب، والثلاثيّ بلفظ الوتد، لأنّ الثنائيّ تراه معرّضا للزحافات والتغييرات فشبّهوه بالحبل الذي يقطع مرّة ويوصل أخرى. والثلاثيّ غير معرّض للزحافات وإن عرضت له علّة دامت فشبّهوه بالوتد الثابت في الأحوال كلّها". **الدرّ النضيد في شرح القصيد**، ص 88.

5. يعرّف الزجّاج "التشعيث" بقوله هو "سقوط العين من فاعلاتن، فيبقى فالاتن فينقلُ في التقطيع إلى مفعولن". **كتاب العروض**، ص 165. ويذكر الخطيب التبريزي أنّ "المشعّث [هو] ما سقط أحدُ متحرّكيْ وتده ولا يكون إلاّ في الخفيف والمجتثّ". **الكافي في العروض والقوافي**، ص 145.

والسعي إلى الفهم مرّة وبالاعتذار لصاحب العلم مرّة ثانية بسبب عجز الجهاز المفهوميّ الذي يستعمله وقصورِ المتصوّرات التي يوظّفها، فيما يذكرون، من أجل تناول دقيق للوحدات الصوتيّة في اللغة. ويتمثّل وجهُ القصور في أنّ اللغويّين العرب كما ينوّه إلى ذلك أكثرُ الدارسين لم يعرفوا مفهوم المقطع syllabe[1] فلم يحتسب العروضيّون من ثَمَّ المقطع القصير وحدةً عروضيّةً يُبْنى عليها واعتبروا في المقابل المقطعيْن القصيرين المتتاليين وَحْدةً ممّا أوقعهم إجمالا في احتساب وَحدات ما هي كذلك في واقع اللغة والغفلةِ عن أخرى يشهد بها التحليل. ويبلغ الإشكال مداه حينما يلحظ الدارس أنّ هذه الوحدات لا تنبئ، في ظاهر أمرها على الأقلّ، بالمقصد من تشكُّلِها على ذلك النحو دون سواه. ولا يخبر صاحب العلم ولا خلفه، ممّن شرح أو عدّل أو استدرك، عن الحكمة من استوائها على تلك الهيئة دون غيرها.

فقد استقرّ في التراث العروضيّ أنّ الخليل بن أحمد بعد بيانه لمفهوميْ المتحرّك والساكن قد جعل وحداته العروضيّة الدنيا أقساما ثلاثة؛ كلّ قسم موزّع بدوره إلى صنفين اثنين كما يلي:

السبب: وهو "على ضربين: خفيف وثقيل. فالخفيف حرف متحرّك بعده حرف ساكنٌ (...) والثقيل حرفان متحرّكان معا"[2].

الوتِدُ: وهو "على ضربين: مجموع ومفروق. فالمجموع حرفان متحرّكان بعدهما ساكن (...) والمفروق حرفان متحرّكان بينهما حرف ساكن"[3]

الفاصلة: وهي "على ضربين: صغيرة وكبيرة. فالصغيرة ثلاثة أحرف متحركة بعدها حرف ساكن (...) والكبيرة أربعة أحرف متحرّكة بعدها حرف ساكن"[4]. وقد تسمّى الكبيرة أحيانا فاضلة[5].

---

1. يعدّ الأستاذ عبد السلام المسدّي أبرز من دافع عن حضور مفهوم المقطع لدى اللغويين العرب في أطروحته **"التفكير اللساني في الحضارة العربية"**، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ط2/ 1986، صص 261-264. وانظر أيضا في الإحالة 66 من الصفحة 261 من الكتاب نفسه عدد الذين يذهبون إلى أن المقطع مفهوم غربيّ لم يعرفه العرب القدماء.

2. ابن جني، **كتاب العروض**، ص 60. وينفرد أبو العلاءالمعري باصطلاح آخر: "والسبب في حكم العروض جنسان: سبب مضطرب، وسبب منتشر. فالمضطرب: حرف متحرك بعده ساكن، مثل قَدْ كُنْ ويسمّى الخفيف. والمنتشر: حرفان متحركان مثل مَعَ لَكَ ويُسمّى الثقيل". انظر: **الفصول والغايات**، ص 133. ويميّز التبريزي بين السبب "المنفرد" و"الذي يليه سبب مثله"، **الكافي في العروض والقوافي**، ص 30. وقد يكون لقِفَ التمييز من حديث الأخفش في الموضع السالف نفسه عن السببين المفروقين والسببين المقرونين.

3. **نفسه**، ص 60.

4. **نفسه**، صص 60-61.

5. الأزهري، **التهذيب**، 193/12. وانظر قول المعري: "الفاصلة الكبرى أن تجتمع في الشعر أربعة أحرف متحركة وبعدها حرف ساكن، وذلك أكثر ما يجتمع في الشعر من المتحركات، وبعضهم يسمي الفاصلة الكبرى الفاضلة لزيادتها في الحركات". **الفصول والغايات**، ص 131. ويذكر ابن رشيق أنّ بعضهم "يسمّي الفاصلتين وتدا ثلاثيا ووتدا رباعيا.

ونودّ بدءا أن نشير إلى أنّنا نتحدّث عن الوحدات العروضيّة الدنيا التي استقرّت في التراث دون ما طرأ من تنويع عليها. فنحن هنا لا نسعى إلى تفصيل القول في من اتّبع الخليل من العروضيّين في هذا التقسيم ومن خالفه واستدرك عليه، لأنّ هدفنا تحليل هذه الوحدات ومحاولة فهمها لا التأريخ لعلم العروض. ونكتفي بالإشارة في هذا السياق إلى أنّ بعض العروضيّين أنكر السبب الثقيل[1] وبعضهم كحازم القرطاجنّي أغفل الفاصلة بنوعيها واحتسب وحدتين أخريين هما السبب المتوالي والوتد المتضاعف، ويقومان على إضافة حرف ساكن إلى آخر السبب الخفيف والوتد المجموع، ولا يردان إلاّ في مواضع الوقف أيْ في نهايات الأبيات عندما تكون القوافي مقيّدة[2]، ومنهم من استبدل هذه المفاهيم بمفهوم "السنّ" وهو أقرب إلى مفهوم المقطع مثل ضياء الدين الحسني في كتابه "الإبداع في العروض"[3].

وتستوقفنا في هذا الباب ثلاث ملاحظات: أولاها أشار إليها ابن واصل الحموي حين اعتبر أنّ هذه الوحدات الدنيا أجزاءٌ أُوَلُ ناتجة عن قسمة عقليّة تقوم على التركيب ثنائيّا وثلاثيّا وتراعي مقتضيات اللسان العربيّ في عدم الابتداء بساكن أو الجمع بين ساكنين مثلا. فهذه القسمة تنشئ للتركيب الثنائيّ أربعة أجزاء لا يصحّ منها اثنان، و"أمّا المركّب الثلاثيّ فأقسامه بحسب القسمة العقليّة ثمانية سقط منها خمسة لما يلزم من الابتداء بالساكن أو الجمع بين ساكنين، ولم يعتبروا ما رُكّب من ثلاثة متحرّكات"[4]. وهذه القسمة الرياضيّة تنظر في إمكانات التوليف بين المتحركات والسواكن بالتقليب والتضمين وسواهما على نحو مطلق مجرّد، ثمّ تُثْبِتُ في حاصلها ما تسمح به القوانين الصوتيّة للغة العربيّة وتطرح منه ما لا تسمح به. ولهذا عدّت هذه الأجزاء الأُوَلُ في رأي أهل العروض تركيبا طبيعيّا في اللغة وتشكيلا بنائيّا فيها صادرا

والسبب عنده منفصل نحو "مَنْ" ومتّصل نحو "لِمَنْ"، فاللام عنده وحدها سبب متّصل، والميم والنون سبب منفصل". ابن رشيق، **العمدة**، 1/ 223.

1. جاء ذلك عند: ابن رشيق، **العمدة**، 223/1، دون عزو.

2. حازم القرطاجني، **المنهاج**، ص 236. وقد نبّهنا إلى ذلك في الباب الأوّل. والراجح لدينا أنّ حازما اقتبس بعض هذه المصطلحات من مصنّفات الفلاسفة العرب وإن غيّر في طريقة إجرائها. انظر حديث الفارابي عن "الوتد المفرد" و"السبب المتوالي" في كتابه: **الموسيقى الكبير**، ص 1078. ولقد فصّل محمّد العلمي في كتابه "العروض والقافية: دراسة في التأسيس والاستدراك" كلّ تلك المظاهر في الفصل الذي عنونه بـ"مستدرك القرطاجني في العروض"وخاصّة صص 261-263، على أنّه لم ينتبه إلى هذا الاقتباس.

3. عبد الرؤوف بابكر السيد، **المدارس العروضيّة في الشعر العربي**، ص 157. ويبدو من العرض الذي قدّمه المؤلّف لكتاب الحسني (ت 560 هـ)، اعتمادا على نسخة مصوّرة لمخطوطة بخطّ المؤلّف، أنّ فيه مادّة جديدة مختلفة عمّا ألفناه في التراث العروضيّ. وبالرغم من أنّه وعد بنشر التحقيق حال إتمامه فإنّ العمل لم يصدر بعد. وقد راسلنا المؤلّف بالبريد الإلكتروني مستفسرين عمّا وصل إليه في عمله هل أكمل التحقيق أم ما زال بعد؟ فبدا من إجابته عازفا عن إكمال العمل مشغولا بغيره مع الأسف.

4. ابن واصل الحموي، **الدر النضيد في شرح القصيد**، ص 87.

عنها وغير مُسقَطٍ عليها. وليست هذه الوحداتُ إلا مناويل مجرّدة دنيا لما هو متحقّق في العربيّة.

وأمّا الملاحظة الثانية فهي أنّ هذه الوحدات تجتمع مثنى مثنى بحسب عدد ما يصوّره الخطّ من رموز أو حروف، كما جرت العادة على تسميتها، بقطع النظر عن كونها صوامت أو صوائت طويلة. ففي السبب عنصران اثنان سواء أكان خفيفا أم ثقيلا وفي الوتد ثلاثة عناصر بقطع النظر عن كونه مجموعا أو مفروقا وفي الفاصلة أربعةٌ في حالِ كانت صغرى وخمسةٌ إذا كانت كبرى. وهو ما يعني أنّ من دواعي تجميع هذه الوحَدات بهذه الصفة، وخاصّة الأُولَيَيْن منها، تساويَها في العدد والحساب خطًّا وكتابةً. فإذا كان السببُ مقطعا واحدا في حال طوله، أي سببا خفيفا، ومقطعين اثنين في حال القِصر، أي سببا ثقيلا، فإنّه خَطًّا متكوّن دائما من عنصرين اثنين إمّا متحرّكٍ وساكنٍ وإمّا متحرّكيْن بحسب المعنى الذي قدّمنا أعلاه. وكذلك الأمر بالنسبة إلى الوتد بنوعيه فسواء أتقدّم المقطع القصير على الطويل أم تأخّر فهو مشتمل على ثلاثة حروف خطًّا.

وأمّا الملاحظة الثالثة فهي موصولة بالغرض الذي نحسب أنّ الخليل بن أحمد قد يمّم إليه وجهه لتحديد الوحدات على تلك الصفة وذلك التكوين. فإذا كان كثير من المعاصرين صوّروا الأمر على أنّه نوع من الاضطراب وخلل في التركيب بسبب غياب مفهوم المقطع، فإنّ الأمر عندنا على غير هذا الوجه.

ودليلنا الأوّل أنّ العروض اليوناني واللاتينيّ قد أدرك هذه الوحدة الصوتيّة وخصّها بالمصطلح المناسب وميّز فضلا عن ذلك بين ما اتّصف منها بالقصر وما طال، وهو ما جعل هذا العروض موسوما لدى أهل الاختصاص بالطابع الكمّيّ. ومع ذلك فقد توافرت فيه وحدات عروضيّة تسمّى الأرجل pieds شبيهة جدًّا بالتي أحدثها الخليل. وهي توزّع أقساما بحسب عدد ما فيها من مقاطع[1] أو عدد ما اشتملت عليه من وحدات زمنيّة باعتبار المقطع الطويل وحدتين زمنيّتين والمقطع القصير واحدةً فقط[2]، وأهمّها ما يلي:

- **ما اشتمل على وحدتين زمنيّتين:**

1. Pyrrhique (يسمّى أيضا dibraque وparïambe) يتكوّن من مقطعين قصيرين وهو ما يقابل السبب الثقيل υυ،

- **ما اشتمل على ثلاث وحدات:**

2. Trochée يتكوّن من مقطعين طويل فقصير وهو ما يقابل الوتد المفروق (ـ υ)،

1. L'Abbé Bonnevialle & l'Abbé Goulesque: *Nouveau traité de la versification latine*, Toulouse, 2e éd., 1863, p.12.
2. Louis Nougaret, *Traité de métrique latine classique*, Paris, Editions Klincksieck, 4éd. 1986, pp.11-12.

3. Ïambe يتكوّن من مقطعين قصير فطويل وهو ما يقابل الوتد المجموع (υ ـ)،
4. Tribraque يتكوّن من ثلاثة مقاطع قصيرة(υυυ)،
⅄ ما اشتمل على أربع وحدات:
5. Spondée يتكوّن من مقطعين طويلين متتاليين وهو ما يقابل سببين خفيفين متتاليين (ـ ـ)،
6. Dactyle يتكوّن من مقطع طويل فمقطعين قصيرين (ـ υυ)،
7. Anapeste يتكوّن من مقطعين قصيرين متتاليين فمقطع طويل وهو ما يقابل الفاصلة الصغرى (υυ ـ)
8. Procéleusmatique (يسمّى أيضا tétrabraque) يتكوّن من أربع مقاطع قصيرة (υυυυ)،
⅄ ما اشتمل على خمس وحدات:
9. Crétique (يسمّى أيضا amphimacre) يتكوّن من مقطعين طويلين بينهما مقطع قصير وهو ما يقابل الجزء الخليليّ فاعلن (ـ υ ـ)،
10. Bacchée يتكوّن من مقطع قصير يليه مقطعان طويلان وهو ما يقابل الجزء فعولن (υ ـ ـ)،
11. Péon 1er يتكوّن من مقطع طويل فثلاثة مقاطع قصيرة (ـ υυυ)،
12. Péon 4e يتكوّن من ثلاثة مقاطع قصيرة يليها مقطع طويل وهو ما يقابل الفاصلة الكبرى (υυυ ـ)
⅄ **ما اشتمل على ستّ وحدات:**
13. Ionique majeur يتكوّن من مقطعين طويلين فمقطعين قصيرين (ـ ـ υυ)،
14. Ionique mineur يتكوّن من مقطعين قصيرين فمقطعين طويلين (υυ ـ ـ)،
15. Choriambe يتكوّن من مقطعين طويلين بينهما مقطعان قصيران (ـ υυ ـ)،
16. Molosse يتكوّن من ثلاثة مقاطع طويلة متتالية (ـ ـ ـ).

إنّنا لم نعرض هذه الأرجل إيحاءً بأنّ الخليل قد استعار بعض مفاهيم العروض العربيّ من نظيره اليونانيّ أو الهنديّ[1]. فليس هذا الرأي ممّا يمكن أن يقطع به هذا

1. يقول البيروني (ت 440 هـ) في كتابه "**تحقيق ما للهند من مقولة في العقل أو مرذولة**" بعد عرضه لمبادئ العروض الهندي: "إنّ الخليل بن أحمد كان موفّقا في الاقتضابات، وإن كان ممكنا أن يكون سمع أنّ للهند موازين في الأشعار كما ظنّ به بعض الناس". انظر كتابه: مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانيّة بحيدر آباد الدكن، الهند، 1958، ص 115. ويذهب ابن واصل الحموي إلى أنّ "الناس يظنّون أنّ أحدا لم يسبق الخليل، وهذا القول عندي غلط، فإنّ حكماء اليونان لهم فيه تصانيف جليلة، تكلّموا فيها على أوزان الشعر وفكّوا بحوره بعضها من بعض، وقد وقفت على ما ألّفوه من ذلك. لكنّ الخليل رحمه الله تعالى لم يسبقه أحد في الملّة الإسلاميّة إلى ذلك، فإمّا أن يكون أخذ هذا الفنّ ممّا تُرجم من كتب حكماء اليونان واستعمله في أوزان أشعار العرب خاصّة، وإمّا أن يكون لفرط ذكائه وجودة قريحته قد طابق علمه عمل اليونان فإنّه قد تتوارد الخواطر كما قد يقع الحافر على الحافر". **الدرّ النضيد في شرح القصيد**،

السياق ولا هو أصلا ممّا يعني مبحثنا أو يفيده في تأمّل الوحدات وأسس تصنيفها. ولكنّ غايتنا التمهيد إلى دراستها عبر مسلك المقارنة.

وتجدر الملاحظة أوّلا أنّ وحدات العروض العربيّ الدنيا كلّها، عدا السبب الخفيف، لها ما يقابلها في هذا التقسيم. واستثناء هذا السبب مردّه إلى أنّه مقطع طويل فلا حاجة إلى الاصطلاح على اصطلاح واقع أصلا. فهو وحدة صوتيّة عروضيّة في آنٍ واحد بعكس الوحدات المذكورة أعلاه فهي وحدات عروضيّة دون أن تكون وحدات صوتيّةً دنيا. ولهذا لم تكن له في الجهاز المصطلحي العروضي اللاتيني كلمة مفردة خاصّة به.

وأمّا الملاحظة الثانية فهي أنّ نظام الخليل ميّز بين وحدات دنيا وأخرى أعلى منها سمّاها أجزاء الوزن، بينما هي هنا مجتمعة تحت خانة واحدة هي الأرجل. ولـمّا كنّا سنفرد لهذه الوحدات العروضيّة الكبرى قولا منفصلا لاحقا، فإنّنا نكتفي في هذا السياق بالإشارة إلى أنّ وجوه الصلة بينها وبين الأرجل الواردة أعلاه متينة، تكون أحيانا متطابقة كما هو الأمر مع الجزأين فاعلن وفعولن، وتكون أحيانا أخرى متشابهة لا يعسر ردّ بعضها إلى بعضٍ ضمن القوانين التي ترتضيها كلّ لغة ويسمح بها نظام إيقاعها مثلما هو الأمر مع غيرهما من الأرجل.

على أنّ هذه الوحدات، وهي الملاحظة الثالثة، حينما صُنِّفت بحسب مقياس الوحدة الزمنيّة طابقت تماما عددًا وحسابًا طريقة تصنيف الخليل لوحداته الدنيا. فسواء أتقوّمت الوحدة الزمنيّة اعتمادا على التمييز بين طول المقطع وقصره باحتساب اثنتين للأوّل وواحدة للثاني أم كانت تجزيئيّة أكثر فتوزّع المقطع الطويل إلى متحرّك وساكن، فنحن في الحالتين إزاء عدد واحد. وهو ما يفسّر أنّ الوتد بنوعيه كان في خانة الوحدات الثلاث أي ورد مثلما اعتبره القدماء ركنا ثلاثيّا، وأنّ الجزأين فاعلن وفعولن في خانة الوحدات الخمس أي جاءتا مثلما اعتبرهما القدماء جزأين خماسيّين[1].

ص 75. والواقع أنّ معرفة الخليل بعلم العروض عند الهند أو اليونان من عدمه واحتمال تأثّره بهما موضوع إشكاليّ يبسط في رأينا من جهتين. أولاهما عامّة تتعلّق باحتمال تأثّر مجمل العلوم العربيّة بمختلف العلوم في الأمم السابقة، وتخصيصا علم العروض باعتباره في رأينا غيرّ منفصلٍ نشأةً عن سواه، وثانيتهما تتّصل بمصطلحات هذا العلم ومفاهيمه ومبادئه هل فيها ترجيع لما عند الأمم الأخرى أم هل هي نسيج وحدها؟ وإنّ التوسّع في هذه المسألة يربك نسق العمل فضلا عن خروجه عن مقاصدنا منه، وقد تكون لنا عودة إليه في قادم الأعمال ضمن ما يمكن اعتباره علم العروض المقارني. ومن البحوث الجدّية في الغرض كتاب محمد عوني عبد الرؤوف، **بدايات الشعر العربيّ بين الكمّ والكيف**، صص 51-58، فقد استعرض آراء الباحث فستفال Westphal الذاهبة إلى تأثّر الشعر العربيّ بشعر اليونان وأخذ العروض عنهم، وردّها بآراء فايل Weil الذي يعتبر العروض العربيّ محليّ النشأة ذا خصائص لا تتوافر في غيره من الأعاريض. ومن البحوث البارزة في عموم المسألة، وخاصّة جانبها النحويّ، عمل الأستاذ عبد القاهر المهيري **"خواطر في علاقة النحو العربي بالمنطق واللغة"** الذي ناقش فيه رأي ماركس Merx حول تأثير الفلسفة اليونانيّة في النحو العربيّ. انظر المقال ضمن: نظرات في التراث اللغوى العربي، دار الغرب الإسلامي، ط1/ 1993، صص 85-99.

1. ابن جني، **كتاب العروض**، ص 62.

إنّ حضور المقطع إذن في الفكر اللغويّ اليونانيّ واللاتينيّ لم يمنع نظام العروض من استحداث تلك الوحدات، ولا كانت هذه الوحدات بديلا عنه. فهي في العروض نظامٌ ونسقٌ، فتكون الحاجة إليها من باب الحاجة إلى علامات التنبيه لما يتعاود منها ويتردّد.

وأمّا الدليل الثاني على أنّ إنشاء هذه الوحدات العروضيّة الدنيا لا يعود إلى مجرّد خلل في أدوات التفكير اللغويّ أو نقصٍ فيها فهو أن عروضيّينا القدماء لم يكونوا ساعين أثناء حدّ هذه الوحدات إلى حصر العناصر الصوتيّة الأولى التي تُنطق بنفَسٍ واحدٍ ويمكن أن يقف عليها المتكلّم، بل كانوا في عملهم مُراعين مبدأين اثنين. أوّلهما أنّ هذه القسمة تساوق تماما منهجهم في تقسيم كلام العرب فتراعي ما ذهبوا إليه من أصناف أبنيته وأمثلته الدنيا قبل أن ينضمّ في درج الكلام بعضُها إلى بعض فيؤلّفَ أبنية أخرى ذات موازين مختلفة وقبل أن تلحقها الزوائد الدالّة فيكون لها من الحروف أكثر ممّا عدّوا.

جاء في مقدّمة كتاب "العين" للخليل: "كلام العرب مبنيّ على أربعة أصناف: على الثنائيّ والثلاثيّ والرباعيّ والخماسيّ. فالثنائيّ على حرفين نحو قدْ (...)"[1]. ويمتدّ قوله إلى ضرب الأمثلة على مختلف هذه الأصناف. وإنْ لم يقتض السياق الذي ورد فيه كلام الخليل أنْ يكون كلّ بناء ممّا حصر واستقصى على شاكلة ما وضع من وحدات عروضيّة دنيا فإنّ التناسب الكمّي واضح. إذ ليس شرط هذه المقايسة التي نقيمها في هذا النطاق، ونحسب أنّ نظام العروض راعاها، صرفيّة بحتا. فتلك تكاد تفيض على الحصر، حتّى إنّ ما أتى به سيبويه في كتابه منها[2] اعتبره بعض القدماء غير مستقصى فاستدرك عليه، شأن أبي بكر الزبيدي الذي ألفى "نحو الثمانين بناء لم يذكرها سيبويه في أبنيته ولا دلّ عليها أحد من النحويّين من بعده"[3]. إنّ المقايسة كمّية تستند إلى عدد ما في الكلمة من حروف متحرّكات أو سواكن. ولهذا قرّر كلّ من انشغل بالأبنية والأمثلة بعد تمام القسمة وأيّا يكن سياق حديثه، على خلاف في العبارة، أنّ "ليس للعرب بناء في الأسماء ولا في الأفعال أكثر من خمسة أحرف"[4] كما في مقدّمة كتاب "العين".

---

1. الخليل بن أحمد، **كتاب العين**، 48/1.

2. راجع "باب عدّة ما يكون عليه الكلم" في **كتاب** سيبويه، 4/ 216-235.

3. أبو بكر الزبيدي، **الاستدراك على سيبويه في كتاب الأبنية والزيادات على ما أورده فيه مهذّبا**، تحقيق أغناطيوس كويدي، روما، 1890، ص 1.

4. الخليل، **كتاب العين**، 49/1. ويقول سيبويه: "فالكلام على ثلاثة أحرف وأربعة أحرف وخمسة، لا زيادة فيها ولا نقصان، والخمسة أقلّ الثلاثة في الكلام". **الكتاب**، 230/4.

وكذلك أهل العروض، فهم بعد بيان الأسباب والأوتاد والفواصل يقرّون بعبارات متشابهة أنّه "لا يتوالى في الشعر أكثر من أربعة أحرف متحرّكات"[1] أو أنّه "لا يتوالى في الشعر خمسة حركات"[2] لأنّ الحركة تقتضي حرفا للنهوض بها، فتواليها معناه اجتماع خمسة أحرف متحركة إذا انضاف إليها الحرف الساكن الأخير الذي تستقرّ عنده الوحدة صار العدد بحسب عرفهم في الحساب كما بيّنّا أعلاه ستّة أحرف. ولهذا فما دامت الوحدة العروضيّة منتهية بساكن فإنّ أقصى عَدَدِ ما فيها من حروف لا يكون إلاّ خمسة وهي المسمّاة فاصلة كبرى.

على أنّ مفهوم الفاصلة في نظام العروض العربيّ قَلِقٌ. فهي من ناحية ليست وحدة غير قابلة للتجزئة، نظريّا على الأقلّ، إلى الوحدتين السابقتين لها وهما السبب والوتد؛ إذ الفاصلة الصغرى يمكن أن تُحلَّلَ صُوريّا إلى سَبَبيْنِ ثقيلٍ وخفيفٍ متواليَيْنِ والفاصلةُ الكبرى يمكن بدورها أن تُفكَّكَ صوريّا إلى سبب ثقيل فوتد مجموع بعكس السبب والوتد بصنفيهما فلا يمكن تجزئتُهما إلى وحداتٍ أصغرَ إلاّ إذا استعنّا بالوحدتين الصوتيّتين الأُوليَيْن وهما المتحرّك والساكن. ومن ناحية ثانية، فإنّ الفاصلة الكبرى لا حضور لها إطلاقا في أيّ تشكيل وزنيّ عند كلّ العروضيّين، ممّن اتّبع الخليل أو ممّن خالفه، إلاّ بعد تغييراتٍ ما تطرأ على الجزء "مستفعلن" في بحر الرجز. وهو ما يعني أنّها وحدة فرعيّة لا أصليّة، بينما يُفترض أن تُعَدَّ الوحدات العروضيّة التي نحن بصددها وحدات أصولاً هي في نظام العروض في منزلة وسطى بين المتحرّكات والسواكن وأجزاء الوزن. ومن المرجّح أنّ هذا القلق في تكوينها هو الذي جعل كثيرا من علماء العروض بدءا بالأخفش الناقل عن الخليل مَشْرِقًا وابن عبد ربّه الناقل عنه مَغْرِبًا يغفلان عن ذكرها فلا نجد لها أثرا في مؤلّفيْهما[3].

غير أنّ للفاصلة الصغرى اعتبارا مختلفا عن نظيرتها الكبرى؛ فهي بدءا حاضرة في جزأين دون أن تتفرّد بهما لأنّها مع الوتد المجموع، إمّا بأن تتقدّم عليه أو تتأخّر، تشكّل الجزأين "مفاعلتن" و"متفاعلن" اللذين يكوّنان بالتكرار بحريْ الوافر والكامل على الترتيب. وهي ثانيا وحدة يحتاج إليها النظام من أجل تبرير طريقة الفكّ في دائرة المؤتلف. فهذه الدائرة الثانية في ترتيب الخليل ينفكّ منها بحران لأنّ الجزء الأصل فيها، وهو مفاعلتن، يتكوّن من وتد مجموع تليه فاصلة صغرى وليس تحقيقا من وتد مجموع يليه سببان أوّلهما ثقيل وثانيهما خفيف. إذ اعتباره متكوّنا من ثلاث وحدات

1. الخطيب، **الكافي**، ص 18.

2. الجوهري، عروض **الورقة**، ص 11.

3. يُروى عن الخليل قوله "إذا اجتمعت أربعة أحرف متحركة فهي الفاضلة، بالضاد معجمة، مثل "فُعَلَتُنْ"" الأزهري (ت 370 هـ)، **تهذيب اللغة**، 193/12. وربّما كانت لهذه التسمية صلة بالقلق التركيبيّ الذي نشير إليه. ويعتبر ابن واصل الحموي "أنّه لا حاجة إلى الفاصلتين المذكورتين، فإنّ التركيب يتمّ بالأسباب والأوتاد فقط." **الدر النضيد في شرح القصيد**، ص 88.

ينتج عنه تفريع الدائرة إلى ثلاثة بحور منها اثنان مستعملان وثالث مهمل، وهو ما لا ينسجم مع النظام لاستحداثه مثالا مهملا وسمه بعض المتأخرين بـ"فاعلاتكَ"[1]. وقد جاء في الكتاب نفسه، تفسيرا لإهمال هذا الجزء وغيابه عن الاعتبار، "أنّ هذا الجزء الذي عُدّ مهملا ينبغي أن لا يُعتدّ به في الفكّ لأنّ السبب الثقيل لا يفارق الخفيف فهُما معا كالصوت الواحد، ولذلك يسمّيهما العروضيّون فاصلة. فلولا أنّ مجموعهما عندهم شيء واحد أو كالشيء الواحد لَمَا وضعوا لهما معا اسما كما وضعوا الوتد والسبب، فجعلوا بإزاء الصوت الواحد اسما وضعوه له. فإذا تبيّن أنّ الثقيل والخفيف شيء واحد اقتضى ذلك أنّ "مفاعلتن" لا ينفكّ منه إلاّ جزء واحد لأنّ الصوت الواحد لا يتبعّض عند الفكّ فلا تتبعّض الفاصلة كما لا يتبعّض الوتد وكما لا يتبعّض السبب"[2]. فالفاصلة الصغرى إذن تسمية للسببَيْن الثقيل والخفيف حين يجتمعان فلا ينفكّان وهو ما أفصح عنه ابن منظور بقوله "والسبب (...) على ضربين: سببان مقرونان وسببان مفروقان، فالمقرونان ما توالت فيه ثلاث حركات بعدها ساكن نحو "مُتَفَا" من "متفاعلن" و"عِلَتُنْ" من "مفاعلتن"، فحركة التاء من "مُتَفا" قد قرنت السببين، وكذلك حركة اللام من "علتن" قد قرنت السببين أيضا. والمفروقان هما اللّذان يقوم كلّ واحد منهما بنفسه أي يكون حرف متحركٌ وحرفٌ ساكنٌ ويتلوه حرفٌ متحركٌ نحو "مُسْتَفْ" من "مستفعلن" ونحو "عِيلُنْ" من "مفاعيلن""[3].

وأمّا ثاني المبدأين اللذين راعاهما عالِم العروض حينما جمّع المتحرّكات والسواكن ذلك الجمع وقسّم الوحدات بتلك الطريقة فمرجعه فيما نقدّرُ ونرجّحُ قدرة الكلمة العربيّة على أن تستقلّ نطقًا أوّلا وكتابة وخطّا ثانيا. فهو الذي يبرّر أنّ الخليل لم يجعل المتحرّك المنفرد، أي ما نعبّر عنه بالمقطع القصير، وحدةً عروضيّةً فجعله لا يشكّل وحدةً إلا إذا انضمّ إليه مِثْلُهُ حتّى يكوّنا السبب الثقيل أو تبعه ساكن ليشكّلا معا السبب الخفيف. ومعنى الاستقلال في هذا السياق جواز انفصال الوحدة بنفسها وقدرة المتكلّم على الوقوف عليها وقوفا دالاّ في ذاته، وهو ما لا يتجلّى إلاّ مع ما فوق الحرف الواحد. والواقع أنّ اختلاف عبارة النحاة عن هذه السمة لا يمنع من أنّهم جميعا متّفقون عليها يُظهر أحدهم وجها ويعلن آخر من شأن وجه آخر. فقد أكّد سيبويه أنّ "أقلّ ما تكون عليه الكلمة حرف واحد"[4] ثمّ طفق يستعرض أنواعه كواو العطف وكاف التشبيه ولام الإضافة وباء الجرّ معيّنا مواضعه من التركيب ومحلّه من الكلمات قبلها وبعدها في تأكيد بالأمثلة لمتين علاقته بغيره وعدم استقلاله عمّا يجاوره ويتّصل

1. الدماميني، **العيون الغامزة**، ص 27.

2. **نفسه**، صص 30-31.

3. **اللسان**، مادّة [س.ب.ب]. وجاء في مادّة [ف.ص.ل] قوله: "والفاصلة الصغرى من أجزاء البيت هي السببان المقرونان وهو ثلاث متحرّكات بعدها ساكن نحو "مُتَفا" من "مُتَفَاعِلُن" و"عَلَتُنْ" من "مُفَاعَلَتُنْ"".

4. سيبويه، **الكتاب**، 216/4.

به. وأمّا المبرّد في كتابه "المقتضب" فقد جلّى هذا الاتّجاه حينما قدّم لباب الأبنية بالقول "لا يجوز لحرف أن ينفصل بنفسه، لأنّه مستحيل" ثمّ قرّر أنّ "ما كان على حرف فلا سبيل إلى التكلّم به وحده"[1]. وحجّته في ذلك أنّه "لو قال لك قائل: اِلْفِظْ بِحرفٍ، لقد كان سألك أن تُحيل؛ لأنّك إذا ابتدأتَ به ابتدأتَ متحرّكًا، وإذا وقفتَ عليه وقفتَ ساكنًا، فقد قال لك: اجعل الحرفَ ساكنًا متحرّكًا في حال"[2]. وإنْ يكن العيار الذي استند إليه ها هنا صوتيّا فإنّه في موضع آخر يجعله نحويّا تركيبيّا لأنّ انفصالها لا يعني استقلالها وهو ما عبّر عنه بقوله: "فأمّا ما كان من هذه الحروف التي جاءت لمعان، فهي منفصلة بأنفسها ممّا بعدها وقبلها إلاّ أنّ الكلام بها منفردةً محالٌ"[3]. وهو المبدأ نفسه الذي استند إليه الأخفش في كتابه في العروض تمهيدا لذكره أجزاء الشعر الأولى، وذلك في قوله: "وأقلّ ما ينفصل من الأصوات فلا يوصل بما قبله ولا بما بعده حرفان، الأوّل منهما متحرّك لأنّه لا يُبتدأ إلاّ بمتحرّك والثاني ساكن لأنّ كلّ ما تقف عليه يسكن. ولا تصل إلى أن تفرد من الأصوات أقلّ من ذا(...)ولم يوصل إلى المتحرّك أي يُفرد، لأنّه تقف عليه فيسكن، والساكن لا يبتدأ به"[4].

إنّ خاصيّة الحرف/المتحرّك المفرد هذه، ولو كان من حروف المعاني كبعض حروف العطف والجرّ، جعلته لا ينفصل كتابةً وخطًّا عمّا يتبعه فيبدو ملتحما به، حتّى كأنّ تعريف النحاة للحرف قسما من أقسام الكلام في مثل إطلاق الإستراباذي: "إنّ الحدّ الصحيح للحرف أن يقال هو الذي لا يدلّ إلاّ على معنى في غيره"[5]، يمكن أن ينسحب على الكتابة، فلا يكون للحرف/المتحرّك المفرد من وجود خطّيّ إلاّ بغيره. ونحن لا نزعم أنّ معيار الخطّ كان الأساس الوحيد الذي عوّل عليه الخليل في تقسيم الوحدات العروضيّة الدنيا، ولكنّنا ننسجم مع ما ذكرناه أعلاه من أنّ الخليل استهدى بقوانين الكتابة العربيّة فكانت من جملة القرائن التي ساعدت على تلك القسمة. وهي في جميع الأحوال قسمة منسجمة مع تقسيم الكلام نطقا.

1. المبرّد، **المقتضب**، تحقيق محمد عبد الخالق عضيمة، لجنة إحياء التراث الإسلاميّ، القاهرة، 1994، 174/1.
2. **نفسه**، 174/1.
3. **نفسه**، 177/1.
4. الأخفش، **كتاب العروض** ، ص 142.
5. الإستراباذي، **شرح الكافية**، 461/2.

الفصل الثاني

في نظام الوحدات العروضيّة الكبرى: أجزاء التفعيل

نسعى إلى أن نبسط القول في هذا الفصل في أمرين اثنين: ما اتّصل بالمصطلح ودوران الجذر (ف.ع.ل) على الأجزاء أوّلا، وتركيب هذه الأجزاء وعلاقتها بالنظام ثانيا.

1. مصطلح أجزاء التفعيل:

لا يوجد في التراث اللغويّ بالمعنى العامّ، أي ما تمحّض منه للّغة والعروض أو ما متّ منه إلى الأدب بصلة، مصطلحُ "تفعيلة" ولا جمعه المطّرد في الكتابات المعاصرة "تفعيلات". وإن لم يكن بوسعنا أن نؤرّخ بأدواتنا المحدودة ميلاد هذا الاصطلاح بدقّة وأن نقطع القول في نشأته، فإنّنا نرجّح مطمئنّين أنّه استعمال محدث ظهر أوّلا في القرن الثامن عشر في كتاب "كشّاف اصطلاحات الفنون" للتهانوي في موضعين اثنين من جملة المواضع الكثيرة التي عرض فيها لمسائل علم العروض[1]، ثمّ انتشر مع كتب تبسيط علم العروض في بدايات القرن العشرين والكتب النقديّة المتأخّرة. ويمكن أن نستدلّ على ذلك بأمرين:

أوّلهما أنّ آخر المتون العروضيّة التي نَحَتْ في تقديرنا أسلوب القدماء في التصنيف وهو "الإرشاد الشافي على متن الكافي في علمي العروض والقوافي" لمحمّد الدمنهوري (ت 1288 هـ / 1871 م) لم يتضمّن الاصطلاح وإنّما سلك مسلك السلف في العبارة كما سيأتي لاحقا (يذكر الكاتب أنّه فرغ من تبييض كتابه سنة 1230 هـ الموافق 1815 م).

---

1. وذلك في سياق الحديث عن بحرين أوّلهما سمّاه "الأكمل" وزنه "مفتعلاتن" (!) ثماني مرّات، والثاني "السريع". انظر: التهانوي، **كشّاف اصطلاحات الفنون**، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 1996، 1/ 251، 954. ويجدر التنبّه إلى أنّ التعويل على اصطلاحات كشّاف الظنون فيه نظر، لأنّ صاحبه كتبه بالفارسيّة ونحن لا نعرف مدى التزام المعرّب، عبد الله الخالدي، بالأصل أو إتيانه بما رآه مناسبا للغرض في مثل حديثنا هاهنا عن "التفعيلة". ولا يُعرف على وجه الدقّة تاريخ وفاة الرجل ولكنّ المشرف على نشر الكتاب ذكر أنّ التهانوي انتهى من تأليفه في حدود سنة 1745. انظر ص 32 من التقديم.

وثانيها أنّ المعاجم العربيّة القديمة كلّها لم تأت بهذه الكلمة في أيّ سياق، وربّما كان أوّل معجم عربيّ أورد كلمة "تفعيلة" هو "المعجم الوسيط" الصادر عن مجمع اللغة العربيّة بالقاهرة في طبعة أولى سنة 1960، وذلك في ثلاثة مواضع، جميعها كانت في سياق شرح مصطلحات عروضيّة هي الخبن والتشعيث والضرب[1] ولم يورد الكلمة مدخلا مقصودا لذاته ممّا قد يفسّر غياب ركن الاصطلاح فيها ولكنّه أورد كلمتي "الأفاعيل" و"التفاعيل" في المدخل الجذريّ (ف.ع.ل) وهما الكلمتان المستعملتان قديما على تفاوت بينهما.

وقد جردنا المدوّنة العروضيّة القديمة فلاحظنا تطوّرا في استعمال الجذر (ف.ع.ل) في التعبير عن أجزاء الوزن. فقد كان الاصطلاح في التراث اللغويّ والعروضيّ يجري أوّلا على تسمية الوحدات الأعلى من الأسباب والأوتاد والفواصل غالبا بـ"الأجزاء" كما في قول الجوهري في "الورقة": "أمّا الأجزاء التي يقطّع عليها الشعر فسبعة"[2]، وقد انفرد ابن واصل الحموي بتسميتها أجزاءً ثوانيَ تمييزا لها عن الأجزاء الأُوَل وهي الوحدات الدنيا[3]. ولكنّ الغالب أن تكون مضافة إلى كلمة أخرى من باب التقييد السياقي مثل لفظة العروض في قول ابن منظور: "وتَقْطِيعُ الشِّعْرِ: وَزْنه بأَجزاء العَرُوضِ وتَجْزئته بالأَفعال"[4]، أو لفظة الوزن كما في قول حازم القرطاجني: "فأمّا التغييرات اللاحقة للأوزان فمنها ما يكون بنقص بعض أجزاء الوزن، ومنها ما يكون بزيادة"[5] أو لفظة التقطيع كحال ابن القطّاع في قوله: "وأجزاء التقطيع ثمانية، جزءان خماسيّان وستّة سباعيّة"[6]، أو لفظة البيت في مثل قول الزمخشري: "فإذا خالف الصدر سائر أجزاء البيت بخَرْمٍ أو زحاف سمّي ابتداءً"[7]، أو أخيرا لفظة الشعر كما في

1.- مادّة (خ، ب، ن): الخبن في الْعرُوض إِسْقَاط الثَّانِي السَّاكِن من التفعيلة. ص 217.

- مادّة (ش، ع، ث): التشعيث فِي الْعرُوض أَن تصبح التفعيلة (فاعلاتن) فِي قافية الْخَفِيف والمجتث (مفعولن). ص 484.

- مادّة (ض، ر، ب): والضرب فِي اصْطِلَاح الْعرُوض آخر تفعيلة من المصراع الثَّانِي من الْبَيْت. ص 537.

المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، ط2004/4.

2. الجوهري، **عروض الورقة**، ص 11. وانظر أيضا قول ابن عبد ربّه: "اعلم أنّ مدار الشعر وفواصل العروض على ثمانية أجزاء" وقوله "اعلم أنّ الدائرة الأولى مؤلفة من أربعة أجزاء" في: **العقد الفريد**، تحقيق العريان، 234/6، 239؛ وقول محمد بن علي المحلّي: "اعلم وفقك الله أنّ العروضيين اختاروا من الحروف عشرة أحرف (...) يجمعها قولك "لمعت سيوفنا" فركّبوا منها أسبابا وأوتادا (...) ثمّ ركّبوا من الأسباب والأوتاد أجزاء يزنون بها الألفاظ" في: **شفاء الغليل في علم الخليل**، ص 52.

3. ابن واصل الحموي، **الدرّ النضيد في شرح القصيد**، ص 89، 92.

4. ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة (ق.ط.ع). وانظر أيضا ابن جني، الخصائص: 67/2.

5. حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص 260.

6. ابن القطّاع، **البارع في علم العروض**، ص 87.

7. الزمخشري، **القسطاس**، ص 63.

قول السكاكي: "اعلم أن ما يوزن من الشعر بأصول الأفاعيل وفروعها التي ستأتيك تسمّى أجزاء الشعر وأتمّ عدد أجزاء البيت ثمانية"[1]. أمّا الألفاظ الأخرى التي تجري على ألسنة العروضيّين فهي "الأبنية" مثلما جاء في كتاب ابن السرّاج في العروض: "وقد بنى الخليل بن أحمد رحمه الله أبنية يكيل بها الشعر وجعلها أوزانا لأجزاء البيت"[2]، وكذلك لفظة "الأمثلة" الواردة في كتاب الخطيب التبريزي في العروض والقوافي: "والأمثلة التي تقطّع بها الشعر ثمانيةٌ"[3] وانفرد ابن عبد ربّه بأنّ سمّاها فواصل[4].

وقد أجمل الألفاظَ التي يستعملها أهلُ العروض مصنّفٌ متأخّر هو الدماميني (ت 827 هـ) في قوله: "هذه الأجزاء تسمى بالأركان والأمثلة والأوزان والأفاعيل والتفاعيل"[5]. ولا يخفى أنّها الألفاظ نفسها التي يستعملها النحاة في تعيين أشكال الكلمات.

على أنّ هذه المصطلحات، وإن سعى اللغويّون إلى تقييدها بالإضافة، عامّةُ الدلالة ولا تنبئ بالخطوات التي يشترطها الوصف لتعيين تلك الأجزاء والانتقال بها من حال المعرفة بالهاجس إلى حال المعرفة بالإحصاء والوزن على حدّ عبارة الجاحظ[6]. ولهذا سلك أهل العروض ما سلكه غيرهم من أهل اللغة وهو الالتجاء إلى المصطلح الأثير في جهاز اللغة الواصفة عند العرب وهو الجذر (ف.ع.ل)، ولا عجب في ذلك ما دامت العلوم متداخلة وأصحابها يطوّفون بينها ويصِلُون بعضها ببعض في نوع من "التناسب الوضعي" على حدّ عبارة الشيخ محمد الفاضل ابن عاشور في مقدّمته لكتاب "المنهاج"[7]. وقد عبّر عن ذلك ابن واصل الحموي بقوله: "اعلم أنّ العروضيّين اختاروا الفاء والعين واللام جريا على عادة أهل النحو والتصريف، فإنّهم يَزِنُون بلفظ فَعَلَ الكَلِمَ ويجعلون هذه الحروف أبدا في مقابلة حروف الكلمة الأصول، فحذا أهلُ العروض حذوَهُمْ في الوزن لِمَا كان على ثلاثة أحرف، وأضافوا إلى ذلك من الحروف الزوائد سبعةً وهي الألف والسين والواو والياء والتاء والنون والميم، فركبوا من هذه

---

1. السكاكي، **مفتاح العلوم**، ص 624.
2. ابن السرّاج، **كتاب العروض**، ص 294.
3. الخطيب التبريزي، **الكافي في العروض والقوافي**، ص 19.
4. ابن عبد ربّه، **العقد الفريد**، 6/241.
5. الدماميني، **العيون الغامزة على خبايا الرامزة**، ص 32. انظر أيضا: الدمنهوري، **الإرشاد الشافي على متن الكافي**، ص 22.
6. الجاحظ، **الرسائل**، تحقيق عبد السلام هارون، 2/161.
7. حازم القرطاجني، **المنهاج**، ص 11.

الحروف العشرة الأسباب والأوتاد والفواصل"[1]. و"يجمع هذه الأحرف قولُك "لمعتْ سيوفُنا" وتسمّى عندهم بأحرف التقطيع"[2].

وإن يكن هذه الاحتذاء الذي ذكره شارحُ قصيدة ابن حاجب المسمّاة "المقصد الجليل في علم الخليل" غيرَ ثابت لأنّه يقتضي أنّ علم الصرف نشأ أوّلا ثمّ لحق به علم العروض فاستأنس بجهازه المصطلحيّ، والحال أنّ الأجهزة المصطلحيّة لأغلب علوم العربيّة، في مجمل عناصرها دون الدقائق والرقائق، نشأت في زمن واحد وتكاد تكون تقوّمت على يد عالم واحد هو الخليل بن أحمد، فمثلما يرجع إليه إنشاء علم العروض فإليه يرجع جزءٌ كبيرٌ من كتاب سيبويه[3] وإليه أيضا ينسب أوّل معجم في العربيّة هو "العين" إن لم يكن بتمامه فببنائه ونظامه؛ إن لم يكن الأمر على تلك الصورة، فإنّ الظاهرة التي ينبغي ملاحظتها هي أنّ هذه العلوم سواءٌ انشغلت بالنحو أو بالصرف أو بالعروض قد استخدمت جميعا الجذر (ف.ع.ل) واشتقّت منه كثيرا من أسماء الوظائف الإعرابيّة وكلّ أسماء الأبنية الصرفيّة وجعلته المادّة التي تصاغ منها أوزان الأفعال والأسماء فضلا عن كونه المادّة المعجميّة لأجزاء الوزن.

ولهذا فالأسلم أن نتحدّث عن ظاهرة مشتركة في هذا الجهاز المصطلحيّ اللغويّ العامّ لا عن تأثير علم في علم أو احتذاء أحد العلوم لآخر. ذلك أنّ هذه العلوم جميعا تستخدم ألفاظ الأبنية والأمثلة وما شاكلها ممّا ذكرناه أعلاه تعيينا لأشكال الكلمات الصرفيّة وصيغها وأوزانها[4]. ويبدو أنّها فضلا عن ذلك وجدت في هذا الجذر نِشدتها وهي القدرة على إنتاج مطلق الدلالات العامّة بالهياكل الشاغرة. فلفظُ الفعل فيما

1. ابن واصل الحموي، **الدرّ النضيد في شرح القصيد**، ص 87. والرأي نفسه يذهب إليه الدماميني لاحقا في عبارة تكاد تستنسخ عبارة الحموي وذلك في قوله: "اختار العروضيون للأجزاء الدائرة بينهم في وزن الشعر الفاءَ والعينَ واللامَ اقتفاءً لأهل الصرف في عادتهم وزنَ الأصول بهذه الحروف، فحذوا حذوهم في مطلق الوزن بها لما كان على ثلاثة أحرف مع قطع النظر عن الأصالة والزيادة، وأضافوا إلى ذلك من الحروف الزوائد سبعةً وهي الألف والياء والواو والسين والتاء والنون والميم. ويجمع هذه الأحرف قولك "لمعت سيوفنا". انظر: **العيون الغامزة على خبايا الرامزة**، ص 26.

2. الدماميني، **العيون الغامزة على خبايا الرامزة**، ص 26. ومن المؤسف أنّ عالما جليلا مثل إبراهيم أنيس يمرّ على مسألة بمثل هذه الأهمّية، كما سنرى لاحقا، مرّا سريعا جدا فيلخّصها تلخيصا مخلاً وغير دقيق بقوله: "ويظهر أنّ الخليل وأصحابه قد تأثّروا إلى حدّ كبير بمقاييس علم الصرف، فاتّخذ رموز الصرف رموزا للعروض، مع فارق تافه يدركه كلّ منّا ويدرك سرّه". انظر: **موسيقى الشعر**، مرجع سابق ، ص 62.

3. يقول عبد السلام هارون عن الخليل في مقدّمة تحقيقه للكتاب: "هو الأستاذ الأكبر لسيبويه، وعامّة الحكاية في كتابه عنه". سيبويه، **الكتاب**، 1/ 11.

4. راجع: محمد الصحبي البعزاوي، **الصيغ الصرفيّة في النحو واللسانيات: بحث في السمات المفهوميّة والخصائص الدلالية**، كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة بالقيروان، 2014، فصل "الصيغة والمصطلحات المعبّرة عنه في التراث النحويّ العربيّ"، صص 25-60.

يعرّفه ابن منظور "كناية عن كلّ عمل متعدّ أو غير متعدّ"[1]، به يقول المتكلّم ولا يقول، ويوحي باتّجاه الدلالة دون تفصيلها، ويعبّر عن كلّ شيء دون معبَّرٍ عنه دقيق. وهو ما نبّه إليه السيوطي في "همع الهوامع" بقوله: "اصطلح النحويون على أن يَزِنُوا بلفظ الفعل لـمّا كان الفعل يعبّر به عن كلّ فعل"[2] ، وكان قبله الأستراباذي قد اعتبر أنّ "تركيب (ف.ع.ل) مشترك بين جميع الأفعال والأسماء المتّصلة بها، إذ الضربُ فِعلٌ، وكذا القتلُ والنومُ، فجعلوا ما تشترك الأفعال والأسماء المتّصلة بها في هيئته اللفظيّة ممّا تشترك أيضا في معناه"[3].

على هذا النحو تكون اللغة الواصفة متعدّية تحيل دائما على اللغة الموصوفة فلا يتوقّف الدارس عند معاني مصطلحاتها ولا على شواهدها الموضوعة للغرض وإنّما يكفيه من كلّ ذلك أنّها أنبأت بظاهرة في المدروس. ذلك أنّ المصطلح أو المثال المضروب متى قويت فيه القدرة الذاتيّة على إنتاج المعنى الخاصّ به صار حاجزا بينه وبين الغرض منه، وفي المقابل كلّما ضعُفت فيه تلك القدرة أحال مباشرة على ما وُضع من أجله وحقّق الغرض المطلوب منه. وإنّ هذه السمة التجريديّة الكبرى في الجذر (ف.ع.ل) تجرّد المشتقّات منه من الدلالة اللازمة به وتجعلها، أي هذه المشتقّات، هياكل شاغرة قائمة على تتابع مقطعيّ معيّن أساسه هيئة الصوائت. ذلك أنّ المهمّ في جريان هذا الجذر في الاصطلاح اللغويّ قدرتُه على حمل الحركات دون الوقوف عند حروفه، لأنّ هذه الحروف هي محمل الدلالة الأولى في اللغة العربيّة لا الحركات. ومن هذه الجهة كانت الصلة متينة بين أجزاء التفعيل في الاصطلاح العروضي وأمثلة الأبنية الصرفيّة. وقد جعل المبرّد في "المقتضب" بابا مختصرا بعنوان "باب معرفة الأبنية وتقطيعها بالأفاعيل وكيف تعتبر بها في أصلها وزوائدها "[4] استعرض فيه بعض

---

1. ابن منظور، **اللسان**، مادّة (ف.ع.ل).

2. جلال الدين السيوطي، **همع الهوامع في شرح جمع الجوامع**، 6/ 232. وانظر قول ابن عصفور الإشبيلي: " فإن قيل: فلمَ كَنَوا عن الأُصول بالفاء والعين واللام:؟ فالجواب أنَّ الذي حَملهم على ذلك أنَّ حروف الـ"فعل" أُصول، فجعلوها لذلك في مقابلة الأُصول. فإن قيل: فهلّا كنَوا عن الأُصول بغير ذلك من الألفاظ التي حروفها أصول، كـ"ضرب" مثلًا؛ ألا ترى أنَّ الضاد والراء والباء أُصول؟ فالجواب أنهم لمَّا أرادوا أن يَكنوا عن الأُصول كنَوا بما مِن عادة العرب أن تَكنِيَ به، وهو "الفعل"؛ ألا ترى أنَّ القائل يقول لك: هل ضربتَ زيدًا؟ فتقول: فَعَلتُ. وتكني بقولك "فعلتُ" عن الضرب." في: **الممتع الكبير في التصريف**، تحقيق فخر الدين قباوة، مكتبة لبنان ناشرون، 1996، ص 206. وقد رجّحت خديجة الحديثي أنّ علماء الصرف "جعلوا (ف.ع.ل) ميزانا لهم لأنّ مخارج الحروف ثلاثة هي الحلق واللسان والشفتان، فأخذوا الفاء من الشفة والعين من الحلق واللام من اللسان". ولا نرى ذلك إلاّ من باب التمحّل. انظر كتابها: **أبنية الصرف في كتاب سيبويه**، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، 1965، ص 88.

3. الأستراباذي، **شرح شافية ابن حاجب**، تحقيق محمد نور الحسن ومحمد الزفزاف ومحيي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت، 1982، ص 13.

4. المبرّد، **المقتضب**، 1/ 207.

إمكانات التوليد من الجذر (ف.ع.ل) بهدف وزن مختلف الكلمات أسماء وأفعالا وزنا صرفيًا.

إنّ المصطلح نفسه يجري في علم العروض لدى القدماء على نفس الشاكلة. من ذلك أنّ أبا يعقوب السكاكي الذي استقرّت عنده أغلب مصطلحات علوم العربيّة يقول في مفتتح بابه في الغرض: "اعلم أن أوزان أشعار العرب بوساطة الاستقراء لمختلفاتها ترجع عند الخليل بن أحمد رحمه الله، بحكم المناسبات المعتبرة على وجهها في الضبط والتجنّب عن الانتشار، إلى خمسة عشر أصلا يسمّيها بحورا. وتلك البحور ترجع إلى خمس دوائر تنتظم حركات وسكنات معدودة انتظاما مخصوصا، فتضبط في حروف تنظّم، تسمّى تلك الضوابط أصول الأفاعيل"[1]. وقد أجرى الزمخشري في "قسطاسه" المصطلح نفسه ونوّع عليه بآخر هو "التفاعيل" قائلا: "ثم إنّه [= بناء الشعر] يتركّب منهما [= الأسباب والأوتاد] ثمانية أجزاء، تسمّى الأفاعيل والتفاعيل: اثنان منهما خماسيّان، وستّة سباعيّة"[2].

والواقع أنّ لفظتي الأفاعيل والتفاعيل شأنهما عجيب في المعجم العربي. فقد تتبّعناهما، بهيئتهما تلك، في المعاجم العربيّة القديمة المعروفة فوجدناهما قليلتَيْ الدوران فلا ترِدَان إلاّ في سياق تعيين صيغة من صيغ الجمع ومثال من أبنية الكلمات على النحو الذي وردت فيه أولاهما في عنوان بابٍ من أبواب "المقتضب" كما ذُكر أعلاه. وأوضحُ ما وجدنا في بيان اللفظة الأولى الموضعان الآتيان:

- "وإذا رأيتَ الجمع على أفاعيل قضيتَ عليه أنّ واحده إفعيلةٌ وإفعيلٌ وأُفْعولة وأُفْعول وأُفْعُل وأُفْعال"[3].

- "وما كان على أفعالٍ كُسر على أفاعيلَ لأنّ أفعالاً بمنْزلة إفعالٍ وذلك نحو أنعامٍ وأناعيمَ وأقوالٍ وأقاويلَ"[4].

ونحن نجزم مطمئنّين أنّ اللفظة لم ترد أبدا في أيّ معجم عربيّ قديم ممّا نعرف ونُشر ضمن مادّة (ف.ع.ل) بذكر مفردها وتقديم تعريفها. ويعدّ "تاج العروس" للزبيدي (ت 1205 هـ/ 1791 م)، وهو المعجم المتأخّر الذي فرغ صاحبه من تأليفه في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، أوّل معجم ذكر اللفظة في المدخل الجذريّ المناسب لها، وذلك في قوله: "الأفاعيل: جَمْعُ أُفْعول أَو إِفْعال: صِيغةٌ تَخْتَصُّ بِمَا

1. السكاكي، **مفتاح العلوم**، صص 620-621. وانظر أيضا قول الصاحب بن عبّاد "وأصول الأفاعيل ثمانية" في: **الإقناع في العروض وتخريج القوافي**، ص 61.

2. الزمخشري، **القسطاس**، صص 27-28.

3. ابن دريد، **جمهرة اللغة**، تحقيق رمزي منير البعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1/ 1987، 1334/3.

4. ابن سيده، **المخصّص**، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 1996، 272/4.

يُتَعَجَّبُ مِنْهُ، قَالَه السَّعْدُ فِي حَوَاشي الكَشّاف، وَهُوَ عربيٌّ، وَقيل: مُوَلَّدٌ"[1]. على أنّ اللفظة وردت في غيره من المعاجم في سياق عارض معقودةً على الكراهية[2]. وهو ما يرجّح أنّ هذه الدلالة التي نعقدها عليها هي مولّدة كما في أحد الآراء، وإنّما الأصل فيها الإطلاق والكناية عن كلّ فعل، أي أنّها ممحّضة للفعل المطلق يكون للمتكلّم شأن ضبطه وللجذر المتخيَّرِ شأنُ تدقيقه. وذلك ما سوّغ لها أن تكون مصطلحَ الأبنية الصرفيّة بامتياز.

وأمّا لفظة تفاعيل بهيئة الجمع هذه فهي أقلّ حظّا، فلا حضور لها في المعاجم العربيّة العربية القديمة إلاّ في موضعين عارضين أوّلهما في "البارع" لأبي عليّ القالي (ت 356 هـ) ناقلا عن سيبويه[3]، والثاني في "تاج العروس" للزبيدي[4]. وهي غير حاضرة البتّة في كتب العروضيّين إلى حدود القرن السادس الهجري، ذلك أنّ الزمخشري (ت 538 هـ) يعدّ أوّل المصنّفين في علم العروض الذين استعملوا اللفظة بهيئة الجمع في كتابه "القسطاس" في موضع واحد[5] ثمّ لا نعثر عليها إلاّ متأخّرا مع الدماميني (ت 827 ه) في كتابه "العيون الغامزة"، وذلك باطّراد نسبيّ[6] دون أن تعوّض تعوّض أبدا مصطلح الأجزاء الذي يكاد لا يغيب عن صفحة اقتضى الحديث فيها عن المفهوم.

وفي المقابل فإنّ مصطلح **"تفعيل"** أكثر حضورا. وهو يطّرد، وفقا لما اطّلعنا عليه من نصوص، بدءا من ابن جنّي كما يكشفه قوله في كتابه "المختصر في العروض": "واعلم أنّ أجزاء التفعيل التي لا زيادة فيها ولا نقصان ثمانية"[7]، وكما يخبر عنه ابن منظور في "لسانه": وكنّى ابن جنّي بالتفعيل عن تقطيع البيت لأنّه إنّما يزنه بأجزاء مادّتها كلّها (ف. ع.ل) كقولك فعولن مفاعيلن، وفاعلاتن فاعلن، ومستفعلن فاعلن، وغير ذلك من ضروب مقطّعات الشعر."[8]

---

1. الزبيدي، **تاج العروس من جواهر القاموس**، تحقيق عبد الستّار أحمد فرّاج، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، 1965، مادة (فعل).

2. "الأفاعيل المكروهة". انظر: ابن منظور، **لسان العرب**، 14/ 206، مادّة (د.ع.و).

3. "وقال سيبويه: ويكون على تفاعيل في الأسماء نحو التجافيف، يريد جمع تجفاف وهي الصفائح التي تلبس الخيل من حديد". القالي، **البارع في اللغة**، تحقيق هاشم الطعّان، مكتبة النهضة، بغداد، دار الحضارة العربيّة، بيروت، ط1/ 1975، ص 590.

4. " وَلَا يُعْرَف جمْع فِعَال على أَفَاعِلَ وَلَا تَفاعيلَ". الزبيدي، **تاج العروس**، 7/ 391.

5. الزمخشري، **القسطاس**، ص 28.

6. الدماميني، **العيون الغامزة على خبايا الرامزة**، صص 25، 32، 33، 38، 39، 64، 231.

7. ابن جني، **العروض**، ص 42.

8. ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (ف.ع.ل).

وقد استحدث ابن أبي الإصبع (ت 654 ه) نوعا من أنواع البديع اعتمادا على هذا المفهوم: "ومن التسميط نوع آخر يسمى تسميط التقطيع وهو أن يسجّع جميع أجزاء التفعيل على رويّ يخالف القافية كقولي [من البسيط التام]:

ويحمل مصطلح التفعيل عند اللغويّين دلالتين مختلفتين. أولاهما تكون فيه بناءً من أبنية الأسماء وميزانا لحاصل تنزيل الصيغة على جذر معجميّ. وقد يكون تعريف عبد القاهر الجرجاني لمصطلح التصريف من أوضح الأمثلة: "اعلمْ أنَّ التصريفَ "تَفْعيلٌ" مِنَ الصَّرْفِ"[1]، فهو الصيغة القياسيّة لمصدر الفعل "فَعَّلَ" وميزان كلّ مصادر الأفعال التي على صورته. وفي الواقع فإنّ هذه الدلالة الأولى موصولة بكلّ الأبنية المأخوذة من الجذر (ف.ع.ل) ولا تقتصر على هذه الصيغة المخصوصة. مثلما أنّ الإضراب والمضاربة هما على التوالي إفعالٌ ومفاعلةٌ من الضرب. ولكنّ هذه الدلالة غير ذات صلة بعلم العروض لأنّه غير معنيّ بأساليب توليد الصيغ من الجذور ولا قياس أنواع الكلمات المفردات مفصولاتٍ عن التركيب.

وأمّا الدلالة الثانية فهي في اتّجاه معاكس وأوسع مدى وإن يكن حدّها تصريحا لم يرد إلاّ بأخرةٍ، ذلك أنّ القدماء لم يكونوا دائما مشغولين بالحدود بل قد تجدهم يُجْرُون المفاهيم منذ بدء تصانيفهم كأنّ بينهم وبين قرّائهم مواضعة سابقة على الاصطلاح[2]. إنّها دلالة ثاوية في الخطاب تجري فيه وتؤسّس بعضا من مفاصله. وقد عبّر عنها الدماميني تعبيرا دقيقا بقوله: "والتفعيل في الأصل مصدر قولك فعّلت الكلمة إذا أتيت فيها بلفظ (ف.ع.ل)، ثم سُمّي به الجزء الذي فيه تلك الأحرف، كما أن التنوين مصدر قولك نوّنت الكلمة، إذا أتيت فيها بنون، ثم سمّوا النون نفسها إذا كانت على صفة خاصة بالتنوين"[3]. فهو إذن خرج عن كونه بناء مخصوصا من أبنية الأسماء وصيغة محدّدة لها، شأنه في ذلك شأن باقي الأبنية كـ"إفعال" و"مفاعلة" و"افتعال"، إلى كونه إجراءً ينتهجه اللغويّ للانتقال بالكلمة من صورتها المعجميّة إلى وزنها باستخدام ذلك الجذر. إنّه الإتيان بالجذر (ف.ع.ل) مسبوكا على قياس الكلمة. وهذه الدلالة هي المُجْراة في علم العروض. والدماميني يفصح عن ذلك مرّة أخرى بقوله: "يطلق العروضيّون التفعيلَ على التقطيع مع الإتيان بالأمثلة الموازنة لذلك التقطيع كقولهم في قوله:

ستُبدى لك الأيامُ ما كنتَ جاهلاً

سَتُبدِى لَكَلْ أييَا مُمَا كنْ تَجَاهِلَنْ

وأسمرٍ مُثمرٍ بمُزهرٍ نَظِرٍ   من مُقمرٍ مُسفرٍ عن منظرٍ حسنِ

فجاءت جميع أجزاء التفعيل من هذا البيت من سباعيّها وخماسيّها مسجّعة على خلاف سجعة الجزء الذي هو قافية البيت". انظر كتابه: **تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وإعجاز القرآن**، صص 295-296.

1. عبد القاهر الجرجاني، **المفتاح في الصرف**، تحقيق علي توفيق الحمد، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1987، ص 27.

2. لاحظ توفيق قريرة أنّ "الخطاب الاصطلاحي النحويّ هو خطاب لا تمثّل التعريفات فيه الركن الثابت حتّى إنّ المطّلع على مدوّنتهم قد يعدّ الحدود فيها استثناء لا قاعدة". راجع: **المصطلح النحوي وتفكير النحاة العرب**، كلية الآداب بمنوبة، دار محمد علي الحامي، تونس، 2003، ص 9.

3. الدماميني، **العيون الغامزة**، ص 39.

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

ويأتيك بالأخبار من لم تُزَوِّدِ

ويأْتي كَبلأخْبا رِمَلْلَمْ تُزوْوِدِي

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

(...)فيستعملونه مصدراً، وهذا واضح"[1]. وهي الدلالة التي نلحظها مثلا في حديث ابن منظور عن أحد بحور الشعر: "والمُنْسَرِحُ: ضربٌ مِنَ الشِّعْرِ لِخِفَّتِهِ، وَهُوَ جِنْسٌ مِنَ الْعَرُوضِ **تَفْعِيلُهُ**: مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَاتُ مُسْتَفْعِلُنْ سِتّ مَرَّات"[2]. فالتفعيل إذن في علم العروض هو الإتيان بأجزاء الوزن استنادا إلى الجذر (ف. ع.ل) وصوغها منه.

2. التفعيل في الوزن وفي الصرف:

1.2. في صياغة الأجزاء:

على أنّ هذه الدلالة الثانية بدورها ليست ممّا يختصّ بها هذا العلم وحده، فهي يمكن أن تجري أيضا في علم الصرف حين يُطلب تفعيلُ لفظةٍ بعينها أي ذكر ميزانها الصرفيّ. وهو ما يدعونا إلى بيان وجوه التشابه والاختلاف بين التفعيل في الشعر والتفعيل في الصرف، أي بين أجزاء الوزن في العروض وأمثلة الصيغ والأوزان في الصرف.

ولا شكّ لدينا أنّ الأدوات الصرفيّة كانت حاضرة لدى الخليل بن أحمد إذ كان يصوغ هذه الأجزاء، فهو بناها على منوالها، أو هو، متى لم نضع في الاعتبار أسبقيّة بعض العلوم على غيرها، جعل الأجزاء كلّها سواءً أكانت في علم العروض أم كانت في علمي الصرف والنحو تمتح من معين واحد، وتُرجّع آليّاتٍ بعينها شغفُها، أيّا يكن النطاقُ، المَسْكُ بالظاهرة عبر ذلك الجذر الأفقيّ العجيب. وتأكيدا لهذا البعد سننظر في طريقة صياغة أجزاء الوزن بالتفعيل كيف عبّر عنها وأيّ الأبنية تخيّرها وما مسلكه اللاحق في تمثّلها حين تتولّد من الأصول الفروعُ عبر ما يصطلح عليه أهلُ العروض بالزحافات والعلل.

يقول ابن السرّاج: "وقد بنى الخليل بن أحمد رحمه الله أبنية يكيل بها الشعر وجعلها أوزانا لأجزاء البيت، وألّفها من أسباب وأوتاد وفواصل. فالأوزان التي هي الأصول: فعولن، فاعلن، مفاعيلُنْ، فاعلاتن، مُسْتَفْعِلُن، مفعولاتُ، مُفَاعَلَتُن، مُتَفَاعِلُن.

---

1. **نفسه**، صص 39-40. ويُلاحظ أنّ الدماميني في تقطيعه، وهو ليس وحده في هذا الشأن، أسقط نون "من" من عجز البيت الأخير وأدغمها كما يقول القدماء في لام حرف الجزم "لم" جريا على عادة أهل التجويد كما قد يظنّ بعضهم، والحال أنّه يسلك مسلك العرب في النطق سواء أكان القول بيتا أم آية أم حديثا مرسلا.

2. ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (س.ر.ح).

اثنان منها خماسيّة والباقي سباعيّة"[1]. أمّا مجموع الأجزاء بأصولها والفروع فقد جعلها أبو الحسن العروضيّ أربعين جزءا[2] وعدّها الزمخشري تسعة وسبعين جزءا[3] وانتهى بها الدماميني إلى ثلاثة وثمانين[4].

وإن المتتبّع لوجوه اشتقاق هذه التفاعيل ومسالكها في الإفصاح عن أجزاء البيت وقياسها متحرّكاتِه وسواكنَهُ، يلاحظ ضرورة أنّها صيغ صرفيّة مألوفة في الاستعمال لها في لغة العرب أمثلة. وذلك على النحو الآتي:

- **فَعُولُنْ:** إحدى صيغ المبالغة من «فَعَلَ»، ومثاله من الجذر المطّرد في التراث اللغويّ (ض، ر، ب): ضروبٌ.
- **فَاعِلُنْ:** اسم الفاعل المذكّر من «فعل»، ومثاله: ضاربٌ.
- **مُسْتَفْعِلُنْ:** اسم الفاعل المذكّر من «استفعل»، ومثاله: مستضربٌ.
- **فَاعِلاَتُنْ:** الجمع السالم لاسم الفاعل المؤنّث من «فَعَلَ»، ومثاله: ضارباتٌ.
- **مَفَاعِيلُنْ:** جمع تكسير لاسم المفعول المذكّر من «فعل» أو ما كان من الأسماء شبيها به، وقد صُرِف، ومثاله: مضاريبٌ.
- **مُتَفَاعِلُنْ:** اسم الفاعل المذكّر من «تفاعَلَ»، ومثاله: متضاربٌ.
- **مُفَاعَلَتُنْ:** المصدر القياسيّ لـ«فاعَلَ»، ومثاله: مُضاربةٌ.
- **مَفْعُولاَتُ:** الجمع السالم لاسم المفعول المؤنّث من «فعل»، ممنوعا من الصرف على غير وجه إلاّ الصناعة، ومثاله: مضروباتُ.

يوجد حرص إذن على أن تكون أجزاء الوزن مشاكلة لبعض صيغ الأسماء الصرفيّة في اللغة. فليس هدف التقطيع أو التفعيل تحويل الكلام المفهوم إلى "كلام" غير معقول تتردّد فيه حروف بعينها على وجه اللغو، وإنّما هو يسعى إلى التعبير عن انتظام المقاطع، أو المتحرّكات والسواكن كما كان القدماء يذكرون، في البيت الشعريّ بأمثلةٍ إن لم تكن تعني شيئا في صلتها بمراجعها، لعدم وجودها، فهي دالّة في ذاتها لانخراطها في نظام اللغة. ولهذا كان العروضيّون القدماء متى ألفوْا تغييرا ما في ركن من أركان الوزن غير مُبقين على صيغة الجزء في صورته الأصليّة إلاّ إذا كان ما آل إليه

---

1. ابن السرّاج، **كتاب العروض**، ص 294. وانظر أيضا: ابن عبد ربّه، **العقد الفريد**، 6/ 234؛ والصاحب بن عبّاد، **الإقناع في العروض وتخريج القوافي**، ص 61؛ وابن جني، **كتاب العروض**، ص 42؛ وابن رشيق، **العمدة**، 1/ 219؛ والخطيب التبريزي، **الكافي في العروض والقوافي**، ص 19؛ والزمخشري، **القسطاس في علم العروض**، صص 27-31. وتحتفظ المدوّنة العروضيّة بعَلَمين يخالفان القدماء في هذا العدّ. أوّلهما إسماعيل الجوهري (ت 393 هـ) فقد جعل أجزاء التفعيل سبعةً منكرا الجزء "مفعولات"، وثانيهما حازم القرطاجنّي الذي جعل الأجزاء تتوزّع إلى خماسيّة وسباعيّة وثمانيّة وتساعيّة. انظر تفصيل ذلك في: محمد العلمي، **العروض والقافية -دراسة في التأسيس والاستدراك**، صص 240-241، 264-265.

2. أبو الحسن العروضي، **الجامع في العروض والقوافي**، صص 210-211.

3. الزمخشري، **القسطاس في علم العروض**، صص 31-46.

4. الدماميني، **العيون الغامزة**، ص 229.

مألوفا مستعملا. وإيضاحا لهذا الإجراء سننظر في فروع الأجزاء «مُسْتَفْعِلُنْ» و«مَفَاعِيلُنْ» و«مُتَفَاعِلُنْ» تمثيلا بها على باقي الأجزاء.

فأمّا الجزء الأوّل فقد يُقصَّر مقطعه الأوّل، وهو ما يسمّيه القدماء «خَبْنًا»، فيصير إن حافظنا على أصل البناء «مُتَفْعِلُنْ». ولـمّا كانت هذه الصيغة غير موجودة في العربيّة، لأنّها تكون بمقتضى أساليب الاشتقاق في العربيّة اسم الفاعل من «تَفْعَلَ»!، نُقلت إلى صيغة مألوفة في الاستعمال هي «مَفَاعِلُنْ» (- - υ - ← υ - υ -)[1]، من أمثلة جموع التكسير. وقد يُقصّر كذلك مقطعه الثاني، وهو ما يسمّيه السلف «طَيًّا»، فيصير إن حافظنا كذلك على أصل البناء «مُسْتَعِلُنْ»، وهي صيغة بدورها لا وجود لها في العربيّة لأنّها على مثال اسم الفاعل من «اسْتَعَلَ»!، فتُنْقَل لذلك إلى ما يوازيها من مألوف الصيغ وهي «مُفْتَعِلُنْ» (- - υ - ← - υ υ -)[2]، اسم الفاعل من «افتعل». وقد يجتمع التقصيران فيكون الجزء مخبونا مطويّا وهو ما يعدّه العروضيّون زحافا مزدوجا يطلقون عليه مصطلح "الخَبْل"، فتحذف منه سينُ "مستفعلن" وفاؤها بالنظر إلى أصل البناء فيبقى الجزء على صورة "مُتَعِلُنْ" وهو مثال لا معنى له في نظام الأبنية العربيّة، فينقل إلى مثال جائز فيها هو "فَعِلَتُنْ" (- - υ - ← υ υ υ -)[3].

وأمّا الجزء الثاني «مَفَاعِيلُنْ» فقد يُقصَّر مقطعه الثالث، وهو المسمّى «قَبْضًا»، أو مقطعه الأخير، وهو المسمّى «كَفًّا»، فلا تتحوّل الصيغة في الحالتين إلى المحال، بل يكون ما تؤول إليه مألوفا له في اللغة أمثلةٌ: "مَفَاعِلُنْ" (υ - - - ← υ - υ -) و"مَفَاعِيلُ" (υ - - - ← υ - - υ)[4]. ولكنّ هذا الجزء إذا لحقه "الخَرْمُ" وهو حذف مقطعه القصير إذا كان في أوّل البيت فيصير ما بقي من البناء "فاعيلنْ" فيُنقل إلى صيغة مأنوسة في الصيغ العربيّة تساويها مقاطعَ هي "مفعولنْ" (υ - - - ←ø - - -)[5]، وكذلك إذا سَقَطَ مقطعُهُ الأخير كما في بعض أضرب بحر الطويل وهي العلّة المسمّاة "حَذْفًا" فيبقى من أصل البناء "مَفَاعِي"، وهو إنجاز صيغيّ لا يناسب أساليب العربيّة في الاشتقاق، فيُنقل إلى مثال مألوف يعادله في عدد المقاطع ومواقع الحركات ونوعها هو "فَعُولُنْ" (υ - - - ← υ - - ø)[6].

وأمّا الجزء الثالث الذي تخيّرناه للتمثيل على الظاهرة "مُتَفَاعِلُنْ" فيجوز فيه فيما يقول القدماء إسكان متحرّكه الثاني، أي إبدال مقطعيه القصيرين بمقطع طويل، وهو الزحاف المسمّى "إضْمَارًا"، فيتحوّل أصلُ البناء إلى "مُتْفاعِلُنْ" وهو مثالٌ غيرُ موجود

1. الخطيب التبريزي، **الكافي في العروض والقوافي**، ص 43.

2. **نفسه**، صص 43-44.

3. **نفسه**، ص 44. وقرأها محقّق كتاب ابن السرّاج في العروض بفتح العين. انظر: ص 310.

4. **نفسه**، ص 26.

5. **نفسه**، ص 74.

6. **نفسه**، ص 24.

فيُنقل إلى بناء مَقول يوازنه هو "مستفعلن" (υυ - υ - ← - - - υ -)[1]. وقد تطرأ عليه في الضرب علّة تسمًّى "القَطْع" وهي إسقاط المقطع القصير من الوتد آخر الجزء، أو بعبارة القدماء إسقاط النون وإسكان اللام فيبقى من البناء "مُتَفاعِلْ" وهو كذلك بناء غير مقول فيُنقل إلى بناء مألوف يشاكله مقطعيّا هو "فَعِلاتُنْ" (υυ - υ - ← υυ - ø -)[2]. وقد تجتمع علّة "القطع" مع زحاف "الإضمار" في ضرب من ضروب الكامل فيتحوّل الجزء إذا أبقينا على أصله إلى "مُتْفَاعِلْ" وهو بناء غريب عن العربيّة فيُنقَل إلى بناء مألوف فيها يماثله مقطعيّا هو "مفعولن" (υυ - υ - ← - - ø -)[3]. وقد تلحقه في الضرب علّة "الحَذَذ"، وهي سقوط الوتد المجموع آخره الجزء، فيبقى من أصله "مُتَفَا" وهو كذلك مثال غير متحقّق في اللغة فينقل إلى مثال متحقّق فيها ويوازيه هو "فَعِلُنْ" (υυ - υ - ← υυ - ø ø)[4]. وقد يجتمع "الإضْمَار" و"الحَذَذ" فيتحوّل أصل الجزء إلى "مُتْفا" وهو غير ذي وجه في الأبنية العربيّة فيُنقل إلى ما يعادله ممّا له وجهٌ وهو "فعْلُنْ" (υυ - υ - ← - - ø ø)[5].

إنّ هذه الصور التي ذكرنا هي أشهر التغييرات الطارئة على تلك الأجزاء الثلاثة. ذلك أنّ ثمّة تغييرات أخرى من زيادة أو نقصان قد تلحقها. ولكنّنا نحسب أنّنا بها نكون قد مثّلنا على الظاهرة بصفة عامّة وبيّنا أنّ التفعيل لا يعني النطق بأوزان الأجزاء كيف ما اتّفق ولا المحافظة على أثر الصيغة الأصليّة وإنْ صارت عبثا من البناء ولغوا من الأمثلة إذا راجعنا ما نعرف منها في رصيدنا الذهني من أشكال الكلام أو عوّلنا على صناعتها بمقتضى ما في اللغة من إمكانات صياغتها. وهذه السبيل في التعامل مع أسماء الأشكال لا يخصّ علم العروض وحده في الواقع بل هي تجري المجرى نفسه في علوم العربيّة الأخرى. ويعدّ ابن جنّي من أوائل اللغويّين الذي أفصحوا عنه ونبّهوا إليه بعد أن كان إجراءً ثاويا في الخطاب يُعمل به ولا يُشرح. ومن الدلائل على أنّه إجراء أفقيّ غير مخصوص بهذا العلم وحده أنّه ذكره في غير كتابه في العروض وقدّمه على أنّه قاعدة عامّة. يقول صاحب "الخصائص": "إنّ العرب إذا غيّرت كلمة عن صورة إلى أخرى اختارت أن تكون الثانيةُ مشابهةً لأصول كلامهم ومعتاد أمثلتهم. وذلك أنّك تحتاج إلى أن تُنِيبَ شيئًا عن شيء. فأَوْلى أحوال الثاني بالصواب أن يشابه الأول. ومن مشابهته له أن يوافق أمثلة القوم، كما كان المُناب عنه مثالاً من مُثُلِهم أيضًا". والحجّة البارزة التي يأتي بها تعود إلى علم العروض: "ألا ترى أنّ الخليل لـمّا رتّب أمر أجزاء العروض المزاحفة، فأوقع للزحاف مثالاً مكان مثالٍ عدلَ عن الأوّل المألوف

1. **نفسه**، ص 64.

2. **نفسه**، ص 59.

3. الزمخشري، **القسطاس في علم العروض**، ص 42.

4. الخطيب التبريزي، **الكافي في العروض والقوافي**، ص 60.

5. **نفسه**، صص 59-60.

الوزن إلى آخر مثله في كونه مألوفًا، وهجر ما كان بقَّتْه صنعة الزحاف من الجزء المزاحف ممّا كان خارجًا عن أمثلة لغتهم. وذلك أنه لـمّا طوى "مُسْ تَفْ عِلُنْ" فصار إلى "مُسْ تَعِلُنْ" ثناه إلى مثال معروف وهو "مُفْتَعِلُنْ" لـمّا كره "مُسْتَعِلُنْ" إذ كان غير مألوف ولا مستعمل. وكذلك لـمّا ثَرَمَ "فَعُولُنْ" فصار إلى "عُولُ" وهو مثال غير معروف عدله إلى "فَعْلُ". وكذلك لـمّا خَبَلَ "مُسْتَفْعِلُنْ" فصار إلى "مُتَعِلُنْ" فاستنكر ما بقي منه جعل خالفة الجزء "فَعَلَتُنْ" ليكون ما صِيرَ إليه مثالًا مألوفًا، كما كان ما انصرف عنه مثالًا مألوفًا. ويؤكّد ذلك عندك أنّ الزحاف إذا عرض في موضع فكان ما يبقى بعد إيقاعه مثالاً معروفًا، لم يَسْتبدل به غيره. وذلك كقبضه "مفاعلين" إذا صار إلى "مفاعلن"، وككفّه أيضًا لـمّا صار إلى "مفاعيل"، فلمّا كان ما بقي عليه الجزء بعد زحافه مثالًا غير مستنكر أقرَّه على صورته ولم يتجشَّم تصوير مثال آخر غيره عوضًا منه. وإنما أخذ الخليل بهذا لأنه أحزم وبالصنعة أشبه"[1].

بهذا يكون عمل الخليل في جوهره، إذ يزن الأجزاء ويفعّلها بما في العربيّة من إمكانات الصياغة وأشكال البناء، تسميةَ ما لم يكن يسمّيه العرب ونقل ما لا يعقل إلى ما يعقل وتحويل ما لا يقال إلى ما يقال. ولا يتأتّى ذلك إلاّ إذا كان الجزء، بعد أن يطرأ عليه تحويلٌ ما، منطوقا بالجذر (ف.ع.ل) حتّى وإن سقط من مثاله الأصل فاء أو عين أو لام. وممّا يدعم هذا الوجه من الرأي أنّ ابن منظور يورد في معجمه تعريفا طريفا لأكثر زحافات بحر الكامل اطّرادا. قال: «الإضمار: سكون التاء من مُتَفاعلن في الكامل حتّى يصير مُتْفاعلن. وهذا **بناء غير معقول**. فنُقل إلى **بناء مقول معقول** وهو مستفعلن»[2].

وإنْ يكن الدماميني وهو من العروضيّين المتأخّرين حين شرح قصيدة عبد الله الخزرجي (ت 626 هـ) في العروض والقوافي المسمّاة الرامزة قد نبّه إلى هذا الإجراء ودعا إلى الالتزام به، فإنّه أعاده إلى سببين آخرين أوّلهما أنّ ذلك من باب "تحسين العبارة" وثانيهما أنّ فيه اتّباعا للقدماء فيما سلكوه. ولم يكن ذلك إلاّ لالتزامه بنصّ البيت المشروح دون مجادلة أو تعقيب وبقاء شرحه في مضمار نثر المنظوم أو يكاد. قال: "فمراد الناظم أنّه إذا عَرَضَ لك بالتغيير إخراج الجزء عن الأوزان المألوفة عن السلف، فصُغ له زنةً تقفو بها أثر من مضى من أئمة هذا الشأن. وإنما أَمَرَ بذلك إيثارًا لموافقة الجماعة وكراهةً للخروج عن سننهم"[3]. فغاب عن الناظم والشارح كليهما أصل

---

1. ابن جني، **الخصائص**، 2/ 66-67. ونشير إلى أنّ أبا الحسن العروضي قد ألمّ ببعض هذه التعديلات في الأجزاء الأصول ذاكرا المسالك الضروريّة لتعديل أبنية فروعها ولكنّ حديثه لم يكن بالوضوح الذي في نصّ ابن جنّي ولا أصّل له مثلما فعل صاحب الخصائص. انظر كتابه: **الجامع في العروض والقوافي**، ص 202.

2. ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة (ض.م.ر)، 4/492.

3. الدماميني، **العيون الغامزة على خبايا الرامزة**، ص 224. وبيت الخزرجي هو: [من الطويل التامّ]

وخُذْ لَقَبَ المَذْكُورِ مِمَّا شَرَحْتُهُ   وصُغ زنةً تحذو بها حَذْوَ من مضى

من أصول اللغويّين في الوصف ومبدأ من مبادئهم في الوزن. ذلك أنّ انتظام الخطاب الواصف يقتضي أن تكون مصطلحاته منسجما بعضُها مع بعض مستندةً إلى منوال في العبارة واحدٍ له مرجعٌ في أساليب الاشتقاق وتذكير دائم بأنّه من اللغة وإن يكن غير حامل لدلالةٍ.

إنّ هذه الوحدات المفعّلة إذن صيغ صرفيّة بلا شكّ، ولكنّها لا تجري مطلق مجراها ولا تنهض بالدور الذي تقوم به في اللغة إذ تُبنى الكلماتُ على أمثلتها إذا أردنا التلفّظ فتكون جزءا من اللغة الموصوفة أو تقاس بها الكلمات إذا أردنا وصف اللفظ فتكون حينئذ جزءا من اللغة الواصفة. ذلك أنّ علم العروض إذ يستخدم هذه الوحدات المفعّلة إنّما هو يشارك علوم العربيّة في جهازها المصطلحيّ دون أن يسحب مفهوما من مجال إلى آخر ودون أن يسقط اعتبارا مخصوصا بعلم بعينه على علم آخر، مثلما أنّ الفاعل في الصرف كان في الأصل علامة على من قام بالفعل المجرّد أو اتّصف به، فصار اسما لما تمّ به الفعل سواءٌ أكان مجرّدا أم مزيدا وسواءٌ أكان ثلاثيّا أم رباعيّا، وكذلك المفعول. وقسْ على ذلك محلّهما في الإعراب. فهو التجريد والاختزال يصطنعهما كُلُّ عِلْم بحسب ما يقتضيه نظامه الخاصّ، وإنْ حافظ كلّ واحد من هذه العلوم على ما يسمّيه الشيخ محمد الفاضل بن عاشور"قواما تناسبيّا"[1] بينها يصل بعضها ببعض.

لقد حرصنا أعلاه أن نبيّن وجوه التلاقي بين أجزاء التفعيل في العروض وأمثلتها في علم الصرف خاصّة. ويهمّنا أن نؤكّد أنّ وجوه الاختلاف عديدة وقد تكون أقْوَمَ قيلاً في بيان ما تختصّ به أجزاء الوزن وما تلفت إليه إذ نجريها. وهي في رأينا تعود إلى نقاط ثلاثٍ أولاها يتّصل بمبدأ الأصل والفرع وثانيها بالفرق بين الصيغة والوزن وثالثها بالوحدة التي يجري عليها الوزنان العروضيّ والصرفيّ.

2.2. الأصل والفرع:

في علم العروض كما في علم الصرف أبنية أصول وأخرى فروع. ففي العلم الأوّل منهما تأتي الفروع بعد أن تجري على أوائلها ما يسمّيه أهل العروض زحافاتٍ وعللاً، وفي العلم الثاني تأتي بسببِ ما في الجذر من صوتٍ لِينٍ يُغيِّبُ حرفا من حروف الجذر (ف.ع.ل) عند القياس، وهو ما يدرجه القدماء في باب الاعتلال. ولا يخفى أنّ مبدأ الأصل والفرع لا يحكم هذه الأجزاء الثواني، بحسب اصطلاح ابن واصل الحمويّ[2]، وحدها بل هو يكاد يشمل كلّ مستوى من مستويات التحليل العروضيّ. فلها أوّلا أصول أُوَل يمكن اعتبارها أصول الأصول وهي تلك التي تبتدئ بوتد وهي أربعة، وغيرها ممّا

1. راجع مقدّمته للمنهاج، ص 11.

2. ابن واصل الحموي، الدرّ النضيد في شرح القصيد، ص 92.

لا يبتدئ به فرع[1]. وللنسق الوزنيّ المسمّى بحرا بدوره أصل وفرع يكون جزئيّا إذا حصل التغيير في جزء ما ويكون أوسع إذا نقص جزء أو أكثر. وفضلا عن ذلك فإنّ كلّ نسق وزنيّ يعدّ، إذا ضُمّ الأنموذج منه إلى إلْفِهِ والتفّت الأشباهُ بعضُها ببعض، فرعا من نسق أوسع يسمّيه أهل العروض دائرة. فثمّة دائما أصل ترتدّ إليه الأمثلة وتعود إليه أبنيتها كأنّه تأكيد للوحدة برغم التباين وإرجاع للمفرد المختلف إلى النظام. على أنّ مسلك علم العروض في تفعيل الأجزاء أصولِها والفروع لا يعتني بالجذر اعتناءَ علم الصرف به. فإنْ نحن أخذنا مثلا الجزء الوزنيّ الذي تفعيله "مستفعلن" لاحظنا أنّهَ صيغة صرفية تنبئ بالحروف الأصول والحروف الزائدة وتخبر أنّ الفعل مجرّدا من الزيادة هو "فَعَلَ" وأنّ تلك الزوائد بعضها عائد إلى الفعل المزيد منه "استفعل" وهما السين والتاء وبعضها عائد إلى اقتضاء الاسميّة، أي صيغة اسم الفاعل، وهو الميم. والحال أن بناء "مستفعلن" في وزن العروض لا ينشغل بذلك أبدا ولا تلفِتُ مواضع الجذر إلى ما يسمح بإسقاطه وما لا يجوز. فلا يصحّ اعتبار الفاء والعين واللام فيها أصولا لا يمكن المساس بها والميم والسين والتاء مثلا ممّا يلحقه التغيير، بل إنّ الميم وهي الزائدة، بحسب مقتضيات الصيغة، لا تزول بينما الفاء وهي الأصلية يمكن أن تحذف تحقيقا لزحاف "الخبن". فبناء الصيغة العروضيّة على الصيغة الصرفيّة هو من باب استخدام المصطلحات لا التأسيس عليها. ذلك أنّ تفعيل الأجزاء الوزنيّة في علم العروض ليس من همّه أن يخبر عن أصلها ويشير إلى المعين الذي تأتّتْ منه كما هو الشأن في علم الصرف، وإنّما مشغله الإمساكُ بالتتابع الصوتيّ بصيغة ممكنة فهْمًا وقولاً والتعبيرُ عنه ببناء مقول معقول كما ذكرنا أعلاه، وهو ما يقتضي أنّ كلّ جزء متى نطقنا بوزنه اشتمل بالضرورة على جذر (ف.ع.ل) سواء أكان أصلا أم فرعا. فهذا الجذر هو الذي يسِمُ الجزء ويعيّنه ويساهم في بيان حدود مجموعه بعضِه عن بعض.

ونحن نذهب، أبعد من ذلك، إلى أنّ علم العروض قد أثّر في علم الصرف وأسهم في تجريد بعض مبادئه. ذلك أنّ الدارس في لحظة من لحظات درسه الصرفيّ تكثر لديه الأبنية فينفرط عدّها وتقتضي الإحاطة بها مسلكا كمسلك أهل العروض لا يعنيه تمييز الحروف الأصول عن المزيدة، وإنّما يعنيه شكل اللفظ ووزنه وبنية تتابع مقاطعه. وهو ما ينهجه اللغويّون حينما يعدّدون صيغ منتهى الجموع فيجعلون لها وزنين أنموذجين هما مفاعِلُ ومفاعيلُ بصرف النظر عن مواضع الزيادة من عدمها. وعبارة المبرّد في "المقتضب" دقيقة طافحة في الآن نفسه بالإشارة إلى مفاهيم علم العروض. يقول في "باب الجمع المزيدِ فيه وغيرِ المزيد": "أمّا مَا كان من الجمع على مِثَال

---

1. يقول المحلّي: "فصارت الأجزاء المركّبة من الأسباب والأوتاد أربعة: فعولن ومفاعيلن ومفاعلتن وفاع لاتن مفروق الوتد، وسمّوهنّ أصولا لتقدّم أوتادهنّ على أسبابهنّ. ثمّ فرّعوا فروعا وأضافوهنّ إليهنّ في الوزن بهنّ". انظر: المحلّي، **شفاء الغليل في علم الخليل**، ص 53.

مفاعل، ومفاعيل؛ نَحْو: مصاحف، ومحاريب، وَمَا كَانَ على هَذَا الْوَزْن؛ نَحْو فعالل، وفواعل، وأفاعل، وأفاعيل وكلّ مَا كَانَ مِمَّا كَانَ لم نذكرهُ على سُكُون هَذَا وحركته وعدده، فَغير منصرف فى معرفَة وَلاَ نكرَة"[1]. ويقول في "بَاب مَا كَانَ على أَرْبَعَة أحرف أَصْلِيَّة أَو فِيهَا حرف زَائِد": "اعْلَم أَنّ جميعها كلّها يكون على مِثَال مفاعل فِي الوزن وَإِن اختلفت موَاضعُها وحركاتها"[2]. فإنّ أخذه ما كان على ذلك الوزن ممّا لا تقتضيه الصيغ الصرفيّة أو كان على هذا المثال وإن اختلفت المواضع والحركات هو خروج بالأبنية من عادة أهل الصرف في صياغتها إلى ديدن أهل العروض. والواقع أنّ غاية التجريد والنمذجة هي التي دعت العلماء إلى الاستغناء عن تتبّع موطن الجذر من الزوائد عليه.

وربّما كانت المسألة الأبرز التي نقف فيها على أثر علم العروض في علم الصرف هي باب التصغير. ذلك أنّ الصيغ فيه تخرج عن عادة اللغويّين في تتبّع الأصول من الزوائد في الحروف، من أجل وضع القياسيّ منها المناسب للكلمة، إلى ما يسلكه العروضيّون في التفعيل. وقد تنبّه الأسترابادي في "شرح الشافية" إلى هذا الخرق لمألوف العادة. ذلك أنّه بيّن أوّلا أنّ "المراد من بناء الكلمة ووزنها وصيغتها هيئتُها التي يمكن أن يشاركها فيها غيرُها، وهي عدد حروفها المرتّبة وحركاتها المعيّنة وسكونها مع اعتبار الحروف الزائدة والأصليّة كلّ في موضعه"[3] ضاربا على ذلك مثال الصيغة "فَعَّلَ"، فـ "كرَّمَ مثلا على وزن فعّلَ، ولا يقال: على وزن فعْللَ أو أفعل أو فاعل مع توافق الجميع في الحركات المعيّنة والسكون"[4]. ولا يخفى أنّ الأمثلة الثواني التي ذكرها تعادل الصيغة الأولى إذا احتكمنا إلى مبدأ العروضيّين في قيس الكلمات، فجميع هذه الأبنية الأربعة تشتمل بالترتيب على مقطع طويل ومقطعين قصيرين. ولكنّ بعضها يختلف عن بعض في بيان مواضع الزيادة وهيئة الحركات. غير أنّ صاحب "شرح الشافية" حين نظر في أوزان التصغير، اعتبر أنّ هذا "الأصل الممهّد" ينكسر فيها، فيخرج الإجراءُ عن العادة في البناء الصرفي ويسلك سلوكا شبيها بأجزاء التفعيل وسعيها إلى الاختزال والتجريد إذ تقتصد في عدد الأبنية وتراعي التتابع المقطعيّ بصرف النظر عمّا بين الأنموذج والمثال، أو بين الصيغة ومنجزها، من تفاوت. ولهذا كانت أوزان التصغير ثلاثة هي "فُعيْلٌ، وفُعَيْعِلٌ، وفُعَيْعِيلٌ" مع أنّ الأبنية بحسب مقتضى الصناعة أكثر من ذلك بكثير. ويبرّر الاسترابادي هذا الإجراء بالسعي إلى الاختصار

1. المبرّد، المقتضب، 3/ 327.

2. نفسه، 2/ 226.

3. الاسترابادي، شرح شافية ابن حاجب، 1/ 2.

4. نفسه، 1/ 3.

و"حصر جميع أوزان التصغير فيما يُشْتَرَكُ فيه بحسب الحركات المعينة والسكنات، لا بحسب زيادة الحروف وأصالتها"[1].

على أنّ هذه المشابهة بين أوزان التصغير وأجزاء التفعيل لا تصل إلى المطابقة، فقد ظلّت الأولى محافظة على هيئة الحركات، بخلاف الثانية، لأنّها علامة مميّزة لها وسمة مفيدة تساهم في تحديد نوع الكلمة، فالضمّة مثلا في مبتدأ الصيغة تساعد في التقليص من جدول الأبنية الممكن اعتبارها في بيان النوع.

إنّ ما نخلص إليه أن زوج الأصل والفرع في صياغة الأبنية والأجزاء زوج راسخ في النظريّتين الصرفيّة والعروضيّة، ولكنّ مسالك إجرائه مختلفة لأنّ ما يشغل إحدى النظريّتين غير ما يشغل الأخرى. وإن كان الدارس قد يستعجله الظنّ فيعتبر أنّ أحد العلمين أثّر في الآخر على وجه القطع، فإنّ الأسلم في رأينا الذهابُ إلى أنّ مناويل الخطاب الواصف للّغة عند العرب واحدةٌ قائمة في أذهان أهله يجري منها وقت الضرورة ما يساعد في بناء النسق ويحكم قوانينه، سواءٌ أكان صرفا أم نحوا أم عروضا.

3.2. **الصيغة والوزن:**

يميّز اللغويّون بين وزن الكلمة ووزن أصلها إذا ما لحقها نوعٌ من التغيير الناتج عن أحكام الإعلال. وقد وجدنا ابن السرّاج أفضل من عبّر في كتابه "الأصول في النحو" عن هذا التمييز بضرب الأمثلة. فاسم المفعول من الفعل "قال" مثلا وزنُهُ "مَفولٌ" لأنّ المثال المنجز احتفظ بفاءِ الفعل ولامِهِ وأسقط العين لسبب صوتيّ، أمّا وزن أصله فهو "مفعول". وكذلك وزن كلمة "يد" فهو "فَعٌ" وأما وزن أصلها فـ"فَعْلٌ"[2]. وقس على ذلك

---

1. لم نشأ أن نثقل متن عملنا بنصّ الاستراباذي في "**شرح الشافية**"، وتدعونا مع ذلك أهميّته البالغة إلى أن نتوسّط فنورد ها هنا أهمّ ما فيه. يقول: "وقد ينكسر هذا الأصل الممهّد في أوزان التصغير، إذ قصدوا حَصْرَ جميعها في أقرب لفظ وهو قولهم: أوزان التصغير ثلاثة فُعيْل، وفُعَيْعِلٌ، وفُعَيْعِيلٌ، ويدخل في فُعَيْعِل دُرَيْهِمٌ مع أنّ وزنه الحقيقيّ فُعَيْلِلٌ، وأُسَيْوِدُ وهو أُفَيْعل، وَمُطَيْلِق وهو مُفَيْعِل، وَجُوَيْرِب وهو فُوَيْعِل، وحُمَيِّر وهو فُعَيِّل، ويدخل في فُعَيْعِيلٍ عُصَيْفِيرٌ وهو فُعَيْليلٌ، ومُفَيْتِيحٌ وهو مُفَيْعيل، ونحو ذلك. وإنّما كان كذلك لأنّهم قصدوا الاختصار بحصر جميع أوزان التصغير فيما يُشْتَرَكُ فيه بحسب الحركات المعينة والسكنات، لا بحسب زيادة الحروف وأصالتها، فإن دُرَيْهماً مثلاً وأُحَيْمَرَ وَجُدَيْوِلا ومُطَيْلِقاً تشترك في ضمّ أوّل الحروف وفتح ثانيها ومجئ ياء ثالثة وكسر ما بعدها، وإن كانت أوزانه في الحقيقة مختلفةً باعتبار أصالة الحروف وزيادتها، فقالوا لمّا قصدوا جمعها في لفظ للاختصار: إنّ وزن الجميع فُعَيْعِلٌ، فوزنوها بِوَزْن يكون في الثلاثي دون الرباعي، لكونه أكثر منه، وأقدم بالطبع، ثم قصدوا ألا يأتوا في هذا الوزن الجامع بزيادة إلا من نفس الفاء والعين واللام". 1/ 14.

2. يقول ابن السرّاج في نصّ له طويل نقتبس منه ما يلي لبالغ إفادته فيما نحن بصدده: "فيجبُ علَى مَنْ أَرادَ أَن يمثلَ الكلمةَ مِنَ الفعلِ بمَا هيَ عليهِ ولم يقصد الأَصلَ إِذا قيلَ لَهُ: ما وزنُ "قَالَ" بَعدَ العلةِ؟ قالَ "فَعْلَ". وإنْ قيلَ لَهُ: ما وزنُ قُلْتُ؟ قالَ: فُلْتُ: فإنْ قيلَ: ما الأَصلُ؟ قَالَ: فَعُلْتُ. وإن قيلَ لَهُ: ما وَزنُ قِيلَ؟ قالَ: فِعْلَ. فإنْ أَريدَ الأَصل قالَ: فُعِلَ. فإنْ قيلَ لَهُ: ما وَزنُ مَقولٍ؟ فإنْ كانَ ممّن يقدرُ حذفَ واوِ مفعولٍ، وذاكَ مذهبهُ قَالَ "مَفُعْلٌ". وإنْ كانَ ممّن يذهبُ إلى أَنَّ العينَ الذاهبةَ قالَ: مَفولٌ. فإنْ سُئلَ عَنِ الأصلِ قالَ: مَفعولٌ. وكذلكَ إذا سُئلَ عَنْ "يَدٍ" قَالَ "فَعٌ" فإنْ سُئِلَ عَنِ الأصلِ

وزن كلّ كلمة طرأ عليها تغيير ما، فلها وزن ولأصلها آخر. واللغويّون إذ يحرصون على ذكرهما إنّما يستهدفون أمرين في رأي ابن السرّاج. فأمّا الأوّل فهو "المحافظة على الأصول لتُعلم" وأنّ ما تمّ تغييره من اللفظ عائد إلى سببٍ ما[1]، وأمّا الثاني فهو أنّ الدارس بحاجة إلى معرفة "بناء الكلمة المعتلّة بما هي عليه من اللفظ" مثلما هو بحاجة إلى معرفة الأصل[2].

يمكننا إذن استنادا إلى هذا الذي فصّله صاحبُ "الأصول" أن نميّز بين وزن الصيغة ووزن اللفظ. ونحن نلاحظ، إذ نسعى إلى البحث عمّا للوزنين من صلة بما نحن فيه، أنّ علم العروض غير معنيّ بالوزن الأوّل منهما لأنّ الصيغة لا اعتبار لها في التفعيل وتحديد الأجزاء. ذلك أنّ اشتغاله مقصور على اللفظ ونطقه. ومع ذلك فبين وزن اللفظ في الصرف ووزنه في العروض بونٌ. وسنضرب للتوضيح أمثلةً مصنوعةً نُجريها على جزء واحد من أجزاء التفعيل يمكن أن تكون مثالا لغيره منها. ذلك أنّ غرضنا ليس الاستقصاء، فهو قد يفضي بنا إلى جداول طويلة تُثقل العمل، وإن كانت لا محالة مفيدة في بيان الطاقة التوليديّة في اللغة استنادا إلى جزء من أجزاء الوزن. وهذا الجزء الذي تخيّرناه لضرب الأمثلة هو "فعولن" مع تنويع صغير عليه جائزٍ هو "فَعُولُ". فممّا يمكن أن ينطبق عليه هذا الوزن العروضيّ أوزانُ الألفاظ الآتية، وقد ذكرنا إثرها وزن الصيغة بين قوسين لرفع الإبهام فيما يبدو ملتبسا منها: (ج9)

جدول الأسماء	
وزن اللفظ	مثاله
فَعُولٌ	عَروضٌ
فُعولٌ	بُحورٌ
فَعيلٌ	قصيدٌ
فُعَيْلٌ	رُجيْلٌ
فَعالٌ	كلامٌ
فِعالٌ	كِتابٌ
فُعالٌ	سُؤالٌ
مُفَالٌ (مُفْعَلٌ)	مُرادٌ
مُفِيلٌ (مُفعِلٌ)	مُريدٌ
مَفَالٌ (مَفْعَل)	مَقالٌ
مَفُولٌ (مفعولٌ)	مَقولٌ

جدول الأفعال	
وزن اللفظ	مثاله
أَفَالَ (أَفْعَلَ)	أرادَ
أُفِيلَ (أُفْعِلَ)	أُرِيدَ
أَفَعْلَ (أَفْعَلَ)	أَقَرَّ
أُفِعْلَ (أُفْعِلَ)	أُقِرَّ
تفعّى (تفعّل)	تَوَلّى
تفاعى (تفاعَلَ)	تنامَى
فَعَاهُ (فعَلَهُ) ها/ تَهُ/ تَها	بَنَاهُ /ها/ تَهُ/ تَها
فَعَلْتُ تَ/تِ/نَا/تُمْ	كَتَبْتُ تَ/تِ/نا/تُمْ
فَعِلْتُ تَ/تِ/نَا/تُمْ	صَحِبْتُ تَ/تِ/نَا/تُمْ
فَعُلْتُ تَ/تِ/نَا/تُمْ	شَرُفْتُ تَ/تِ/نَا/تُمْ
فُعِلْتُ تَ/تِ/نَا/تُمْ	سُئِلْتُ تَ/تِ/نَا/تُمْ

قالَ "فَعْلٌ" كمَا بينا فيمَا تقدم. وإنْ سُئلَ عَنْ "مُذْ" قالَ: "فُلْ" فإنْ سُئِلَ عَنِ الأصلِ قالَ: فُعْلٌ لأَنَّ أصلَ "مُذْ": مُنْذُ فالعينُ هيَ الساقطةُ". **الأصول في النحو**، 3/ 335.

1. **نفسه**، 3/ 335.

2. **نفسه**.

مَفِيلٌ (مفعولٌ)	مَبيعٌ
فُعاةٌ (فُعَلَةٌ)	قُضَاةٌ
عِلاتٌ (فِعْلاتٌ)	هِباتٌ
فِعَلٌّ	هِزَبْرٌ
مُفاعٍ (مُفاعِلٌ)	مُساوٍ
مُفَعٌّ (مُفَعّلٌ)	مُرَبٌّ
فَعالَى	عَذَارَى
فُعالى	سُكارى
فَواعٍ (فَواعِلُ)	نَواحٍ
فَعَايا (فَعائل)	خَطايا

أفَلْتُ (أفْعَلْتُ) تَ/تِ/نَا/تُمْ	أردْتُ تَ/تِ/نَا/تُمْ
يَفَالُ (يَفْعَلُ)	يشاءُ
يَفِيلُ (يفعِل)	يَبِيعُ
يفُولُ (يفعُل)	يقولُ

لقد أحصينا في هذا الجدول واحدا وعشرين وزنا لأسماءٍ وزنُها العروضيّ "فعولن" وخمسة عشرا وزنا لأفعالٍ لها وزنُ هذا الجزءِ نفسه. ولا نظنّنا قد أحطنا بها عددا. وهي يمكن أن تتضاعف لو قمنا بالتركيب فوصلنا حرف عطف بفعلٍ أو أضفنا اسما إلى ضميرٍ وما شابه ذلك من أشكال النظم.

ومن البيّن ممّا أوردنا أعلاه أنّ في التفعيل العروضيّ نزعةً إلى التجريد ليست في الأوزان الصرفيّة وأنّ أمثلته قد تندّ عن الحصر وأنّه بسبب من ذلك أنموذجٌ أعلى يُنتج تعجيمُه lexicalisation عددا كبيرا من الكلمات لها صيغ وأوزان صرفيّة مختلفة. فإن نحن حاولنا أن نتقصّى سبب هذه القدرة على التجريد في اللغة الواصفة وهذه الطاقة على التوليد في اللغة الموصوفة، لاحظنا أنّ التفعيل العروضيّ يشتغل بما يمكن أن نسمّيه اقتباسا من حقل الرياضيّات مفهوم القيمة المطلقة valeur absolue. ونعني بذلك أنّ العروضيّ تشغله الحركة من حيث هي صنف من أصناف الصوت سواءٌ أكانت ضمّة أم فتحة أم كسرة، ويشغله موقِعُها من الحروف من حيث هي بدورها صنفٌ ثانٍ من الأصوات بصرف النظر عن كونها أصليّة أو زائدة، وهو ما عبّر عنه الزمخشري بـ"نفوس الحركات مطلقة دون أحوالها"[1]. فالعروضيّ يسعى إلى اختزال الكلام في نماذج وزنيّة مسلكه من أجل تعيينها الجذرُ (ف.ع.ل). ذلك أنّ التفعيل هو إخراج التتابع المقطعي ذي القيمة المطلقة إلى حيّز الممكنِ التعبيرِ عنه باللغة تعبيرا دالاً غير ذي معنى[2]. أمّا

---

1. الزمخشري، **القسطاس**، ص 53.

2. بين الدلالة signification والمعنى sens وصائل وفواصل شغلت الباحثين في المنطق والنحو وعلم الدلالة وعلم العلامات. ونحن نعتمد التمييز الذي أقامه فرنسوا راستيه في بحثه الذي نشره أوّل مرّة بالإيطاليّة ونقله لاحقا هو نفسه إلى الفرنسية بعنوان "من الدلالة إلى المعنى: من أجل علاميّة دون أنطولوجيا". وخلاصته أن الدلالة متّصلة بالكلمة مفصولة عن سياقها وأنّها لذلك شأن من شؤون النحو والمنطق ما داما ينظران في الأشكال بقطع النظر عن

غياب المعنى فذلك بيّن ما دام المعنى لا يتحقّق إلاّ بعد تعجيم الجزء وربطه بغيره من الأجزاء، وأمّا أنّ له دلالة فذلك عائد إلى أنّ للجزء **قيمة** في ذاته على النحو الذي تحدّث عنها سوسير في "دروسه" تجعله يختلف عن غيره من الأجزاء من ناحية وتنشئ في الآن نفسه نحوا من النظام بينها من ناحية ثانية. وهذه القيمة مستندة إلى خصائص ذاتيّة هي ذلك التتالي المقطعي المخصوص وإلى سمات التباين أو التماثل بين الأجزاء مجتمعة.

وملخّص العلاقة بين الصيغة والوزن العروضيّ أنّهما معا يسعيان إلى ضبط شكل الكلمة بعد تجريدها من مادّتها المعجميّة فلا يبقى منها إلاّ آثارها، على أنّ الصيغة حريصةٌ على التذكير دائما بالجذر وأصله منشغلةٌ بما قد ينشأ من تغيير عليها فتتداركه أحيانا بالحديث عن وزن اللفظ، بينما يَنْذُر الوزنُ العروضيُّ نفسَهُ لهيئة اللفظ في النطق ويحرص على تمثيله بالتفعيل، بالمعنى المذكور أعلاه، حتّى يكون الوزن مقولا معقولا. فهو يراوح بين ابتداءٍ قائم على وزن اللفظ وغايةٍ هي لفظُ الوزن.

4.2. وحدة الوزن:

يعرّف ابن حاجب التصريف بقوله: هو "علمٌ بأصولٍ تُعرف بها أحوالُ أبنيةِ الكَلِمِ التي ليست بإعراب"[1]، وهو بذلك يضبط الوحدة التي تشكّل موضوعه، فهي الكلمةَ. ويقتضي وزنها أن تكون مفصولة عن كلّ تركيب، صغر أو عظم واستقلّ فدلّ أو لم يفد، إلاّ في حال التعلّق بضميرٍ إسنادا إليه أو إضافةً ممّا تتّصل كتابته باللفظ. وذلك بيّن ممّا استعرضنا من أمثلة في الجدول أعلاه. وأمّا وحدة الوزن فهي من صنف آخر بحاجة

تنزيلها في واقع ما. وأمّا المعنى فهو موصول بالنصّ وبالخطاب، وهو لذلك نتيجة مسار يتداخل فيه النظر في المضامين ومسالك التعبير عنها ممّا يجعله موسوما بالحركيّة خاضعا للمقامات وأحكام التواصل. ولذلك كان المعنى في نظر راستيه يندرج ضمن مسار تأويليّ. ويختزل راستيه المعادلة بقوله إنّ العلامة، ما دامت معزولة، ليس لها معنى (فالأسلم الحديث عن دلالة لها). أمّا النصّ فلا دلالة له (لأنّ الأسلم الحديث عن معناه). انظر:

François Rastier, *Dalla significazione al senso: per una semiotica senza ontologia*, in Eloquio del senso, a cura di Pierluigi Basso e Lucia Corrain, Costa & Nolan, Milan, 1999, pp. 213-240.

أمّا النسخة الفرنسيّة التي عدنا إليها فبعنوان: *De la signification au sens - pour une sémiotique sans ontologie* وهي موجودة على الرابط التالي:

http://www.revue-texto.net/Inedits/Rastier/Rastier_Semiotique-ontologie.html

وانظر أيضا:

Bernard Morand, *Les sens de la signification. Pour une théorie a priori du signe*. In Intellectica, Paris, 1997/2, 25, pp. 229-279.

[1]. الأستراباذي، **شرح شافية ابن حاجب**، 1/1.

إلى ضبط وتدقيق. ونحن نميّز بين صنفين من وحدات الوزن نسمّي أولاهما الكلمة الوزنيّة والثانية الكلمة الفونولوجيّة.

1.4.2. **الكلمة الوزنيّة:**

هي ناشئة عن إسقاط محور الوزن العروضيّ على محور التركيب اللغويّ باستخدام التفعيل، الأداةِ المثلى في علم العروض للوصف. ذلك أنّ للبيت الشعريّ، من حيث هو كلامٌ، انتظامًا لغويًا مخصوصا قائما على تعليق الكلِم بعضِه ببعض مراعاةً لقوانين اللسان من انسجام وإفادة وسلامة؛ وله من حيث هو تتابع مقطعيّ انتظامٌ صوتيّ يراوح بين القصير من المقاطع وطويلها وَفْقًا لمبدأ النسق الوزنيّ المسمّى بحرا. وتنشأ أجزاء التفعيل من إسقاط محور الوزن على محور الكلام. على أنّ هذه الأجزاء لا تشكّل في الغالب كلماتٍ معجميّة. وحتّى إن اتّفق فكانت كذلك، فهي ممّا لا يعني العروض وإن كانت قد تعنيً المنشغل بإيقاع البيت. ونحن نميل إلى اعتبار هذا الاتّفاق مندرجا ضمن باب تشبّع القول بالوزن حتّى وازنه وماثله في أجزائه، كأنّها وهي الثاوية في القول تطفو فتعلن عن هيئتها[1]. وهي ظاهرة قليلة الورود في الشعر العربيّ. ونحن لا ننطلق في هذا الحكم من إحصاء دقيق لها ولكنّنا ننطلق من مجمل قراءاتنا واطّلاعنا على التراث الشعريّ. وقد لاحظنا أنّها أكثر ما تكون في بحر المتقارب لتماثل أجزائه وبساطتها، وقد توجد في بحر الكامل بدرجة أقلّ. وممّا يمكن أن يكون مثالا على ذلك قولُ عمر بن أبي ربيعة في خاتمة قصيدة رائيّة: [من المتقارب التامّ]:

نظـرْتُ بخيْـفِ منًـى نظـرةً   إلَيْهَـا فكـادَ فُـؤَادِي يَطِيـرُ[2]

ففي هذا البيت تشبّعٌ للوزن بلغ إلى حدّ صارت فيه ستُّ كلمات معجميّة منه، على ما في هذه العبارة من قلق، يمكنُ أن يستقلّ نطقها عمّا يليها هي (نظرْتُ، بِخَيْفِ، إليها، فكاد، فؤادي، يطيرُ) وتوازنُ في الآن نفسه كلماتٍ وزنيّةً هي "فعولن" وفرعها "فعولُ".

ومهما يكن هذا التوافقُ ضعيفَ التواتر أو لا، فإنّ الواقع أنّ ما يعنينا ممّا نحن فيه هو مفهوم الكلمة الوزنيّة. فهذه قد تكون كلمة لها استقلال صرفيّ وقد تكون غير ذلك، بحسب إمكانات التقليب الرياضيّ للعلاقة بين الوزن والكلمات. فهي إمّا جزءٌ من كلمة لأنّه أصغر منها مقاطعَ، أو كلمةٌ وجزءٌ من أخرى، أو جزءان من كلمتين متجاورتين، أو

---

1. في مفهوم التشبّع انظر: محمد الهادي الطرابلسي، **حدود صناعة الشعر**، ضمن ندوة "صناعة المعنى وتأويل النصّ"، منشورات كلية الآداب بمنوبة، 1992، صص 171-190. وقد استعمل الطرابلسي الفعل "طفا" في سياق شبيه بكتابه: **تحاليل أسلوبية**، دار الجنوب للنشر، تونس، 1992، ص 95.

2. عمر بن أبي ربيعة، **الديوان**، قدّم له ووضع هوامشه وفهارسه فايز محمد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2/ 1996، ص 149.

أخيرا كلمتان متتاليتان[1]. وعيار القسمة هو ما ينتج عن إسقاط محور الوزن على محور الكلام. وهذه الكلمة غير ذات دلالة بالضرورة ولكنّها تُتصوّر في ذهن الشاعر وذهن القارئ الوازن وتكون لها هيئةٌ عامّة شبيهة بالصيغة. وهما، أي الشاعر والقارئ الوازن، قادران على إخراجها إلى حيّز الوجود في كلّ لحظة بالتفعيل، أي بتحويل الهيئة المجرّدة إلى لفظة قوامها الجذر (ف.ع.ل).

2.4.2. الكلمة الفونولوجيّة:

إذا كانت الكلمة الوزنيّة ممّا قد يكون الحديث عنها مألوفا في علم العروض، وتعدّ من مبادئه البسيطة التي لا تخفى على أيّ دارس وقد يكون تمثّلها أولى الخطوات لمن يسعى إلى وزن قوله، فإنّنا نحسب أنّ مفهوم الكلمة الفونولوجيّة أقلّ حضورا لدى الدارسين، أو هي ممّا يُعمل به بطريقة عفويّة ضمنيّة دون وعي صريح به وتأصيل كافٍ له. ونحن نقتبس المصطلح من الباحثيْن الفرنسيّيْن جون كلود ميلنار Jean-Claude Milner وفرنسوا رونيو François Regnault في كتابهما المهمّ "أداء البيت الموزون"[2].

فقد قادهما النظر في ما يقتضيه أداء البيت الإسكندري إلى تحديد الوحدات الملفوظة معا دون وقف مراعاةً لقوانين اللغة الفرنسيّة وأحكام الوزن. وانتهيا إلى أنّ الكلمة الفونولوجيّة يمكن أن تكون كلمةً مفردةً أو تكون، وهو الغالب، عددا من الكلمات بينها ترابط تركيبيّ[3]. والخلاصة فيما قدّماه أنّ معيار الحديث عنها هو مدى اشتمالها على وحدةٍ في النفَسِ ووحدةٍ نحويّة وثالثةٍ دلاليّة[4]. وإن تكن التحاليل التي قدّمها المؤلّفان مرتبطة أشدّ الارتباط بأحكام التركيب في اللسان الفرنسيّ وأنحاء الوصل بين مفرداته وقوانين النطق فيه[5]، فإنّها تقدّم أدوات عمل مهمّة يمكن للدارس

---

1. يمكن أن نمثّل على ذلك بمطلع معلّقة امرئ القيس: [من الطويل]

قِفَا نَبْ/كِ مِنْ ذِكْرى/ حبيبٍ/ ومنزِلِ/ بسقطِ الْ/لِوَى بَيْنَ الـ/ دَّخولِ/ فحوملِ/

ج1 ج2 ج3 ج4 ج5 ج6 ج7 ج8

فالجزء الثالث وحده لفظ مفرد، والرابع والثامن اسم وحرف عطف، وأمّا ما بقي فهو تشكّل مرّةً من جزء من كلمة (ج7) ومرّة من أكثر من كلمة (ج1 و ج2 و ج5 و ج6).

2 . Jean-Claude Milner & François Regnault, *Dire le vers*, Ed du Seuil, Paris, 1987.

3 . Ibid., p. 23.

4. "En général, est mot phonologique ce qui constitue à la fois une unité de souffle, une unité grammaticale, une unité de signification." Ibid., p. 29.

5. "Ainsi, dans *un effrayant génie*, la langue comptera un seul mot phonologique, elle en comptera deux dans *un génie effrayant*: soit (*un génie*) (*effrayant*)." Ibid., p. 22.

وفي الفصل المخصّص للغرض، صص 21-29، أمثلة عديدة تكشف اتّصال المفهوم بنحو اللسان الفرنسيّ، نورد منها لغاية الإيضاح ما يلي واضعين الكلمة الفونولوجيّة بين قوسين كدأبِ صاحبَيْ الكتاب:

أن يستأنس بها من أجل البحث في أشكال الكلمة الفونولوجيّة في اللسان العربيّ. وهو عمل لا نعرف من قام به، وعسى أن تكون لنا فيه مساهمة مقبلة.

على أنّ مقتضيات البحث تدعونا في هذا السياق إلى النظر في المدوّنة النحويّة العربيّة، وإن بصورة مختزلة، عسى أن نجد فيها متصوّرا شبيها بالكلمة الفونولوجيّة يتمثّل مبادئها ويمكن إجراؤه فيما نحن بصدده من الحديث عن وحدات الوزن وحضورها في القول الشعريّ. وقد لفت انتباهنا مصطلحُ "تمام الاسم" إذ يجري فيها للدلالة على الكلمة حين لا يكون لها القدرة على الاستغناء عن كلمة أخرى أو أكثر من جهة التركيب أو من جهة كونها وحدةً ملفوظة، فتتعلّق بها تعلّقا مخصوصا وتشكّلان معا مركّبا مفردا غير قابل للتجزئة النطقيّة. وهذا التعلّق دون مرتبة الإسناد، وقدرتُهُ على الاستغناء دون درجة الاستغناء التامّ الذي عبّر عنه النحاة بمصطلح آخر هو "تمام الكلام"[1]. وقد عرّفه عبد القاهر الجرجاني في "المدخل إلى إعجاز القرآن" بقوله: "ومعنى تمام الاسم أن يكون فيه ما يمنع من الإضافة، وذلك بأن يكون فيه نونُ تثنيةٍ كقولنا: "قفيزانِ برّا"، أو نونُ جمعٍ كقولنا: "عشرون درهما"، أو تنوينٌ كقولنا: "راقودٌ خَلًّا"، و"ما في السّماء قدرُ راحةٍ سحابًا"، أو تقديرُ تنوينٍ كقولنا: "خمسةَ عَشَرَ رجُلا"، أو يكون قد أضيف إلى شيء فلا يمكن إضافته مرّة أخرى كقولنا: "لي مِلْؤُهُ عسلاً"، وكقوله تعالى: مِلْءُ الْأَرْضِ ذَهَبًا"[2]، فضلا عن مكوّن آخر أتى في غير هذا السياق هو لام التعريف التي هي بدورها تمنع الإضافة. ذلك أنّ هذه العناصر الثلاثة (لام التعريف ونون التنوين أو التثنية أو الجمع والمضاف إليه) تنتمي إلى جدول واحد، وبينها تعاقب لازم، فإذا حضر التعريف غابت الإضافة وغابت النون، والأمر منعكسًا صحيح.

على أنّ هذا الحدّ الدقيق الضيّق الذي يجعل تمام الاسم عائدا إلى إحدى وسائل ثلاثٍ لم يكن كذلك في كتاب سيبويه. فهو عنده يكاد يماثل مصطلح الكلمة الفونولوجيّة كما تبيّناه أعلاه. فتمام الاسم، إذ يتضمّن تلك الوسائلَ فيقيس عليها غيرَهَا من أشكال التمام، يتّسع فيشمل علاقة الصلة بموصولها في قوله: "الذى رأيتُ فلانٌ،

(Le livre), (le livre de Zola), (ce petit livre d'un grand écrivain), (trop poli pour être honnête), (envers et contre tout), (je dois penser à votre livre), (l'amour) (est enfant de Bohême), (il est enfant de Bohême).

1 . إذا كان مصطلح "تمام الاسم" كما سنرى مستقرّا منذ البدء مع كتاب سيبويه فإنّ مصطلح "تمام الكلام" قد استقرّ بدءا مع كتاب الأصول لابن السرّاج، وإن كان المتصوّر حاضرا من قبل. ففي سياق التفرقة بين تمييز المفرد وتمييز النسبة، لاحظ ابن السرّاج أنّ "الفرق بين هذا الضرب من التمييز وبين التمييز الذي قبله أنّ المنصوب هنا ينتصب عند تمام الاسم وذلك ينتصب عند تمام الكلام، وهذا الضرب أكثر ما يكون في نوعين يميزان المقادير والأعداد، وقد نصبوا أشياء نصب الأسماء بعد المقادير". **الأصول في النحو**، 1/ 306. وانظر حضور متصوّر "تمام الكلام" في الكتاب نفسه في الصفحات التالية: 1/ 213، 245، 281، 2/ 64، 348.

2 . عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص 5.

حيث لم يَذكروا الهاء. وهو في هذا أحسن، لأنّ "رأيتُ" تمامُ الاسم، به يتمّ، وليس بخبرٍ ولا صفةٍ، فكَرهوا طولَه حيث كان بمنزلة اسمٍ واحد"[1]، والصفة بموصوفها في قوله: "وإنّما مَنَعَهم أن يَنْصِبُوا بالفعل الاسمَ إذا كان صفةً له أنّ الصفة تمامُ الاسم، ألا ترى أنّ قولَك مررتُ بزيدٍ الأحمرِ كقولك مررتُ بزيد".[2] ويشمل كذلك صلة المفعول بالمشتقّ العامل فيه، ويتبيّن ذلك من قوله: وقال [الخليل]: "يا ضاربًا رجلاً" معرفةٌ كقولك "يا ضاربُ"، ولكنّ التنوين إنّما يثبت لأنّه وسط الاسم، و"رجلاً" من تمام الاسم، فصار التنوين بمنزلة حرف قبل آخر الاسم. ألا ترى أنّك لو سمّيت رجلاً "خيرًا منك"، لقلتَ "يا خيرًا منك" فألزمته التنوين وهو معرفة، لأنّ الراء ليست آخر الاسم ولا منتهاه، فصار بمنزلة "الذي"، إذا قلت "هذا الذي فعل""[3].

يتّضح ممّا سقناه، وهو في الواقع يحتاج إلى تفصيلٍ ومزيدِ ضبطٍ ليس هذا مقامه، أنّ تمام الاسم معياره عند سيبويه نحويّ. فكلّ ما أمكن اختزالُه في اسم واحد هو، وإن تعدّدت كلماتُهُ بمثابة الاسم المفرد، والمتعلّقاتُ به هي "تمامُهُ". وهو ما يؤكّده ميلنار ورونيو في قولهما: "إنّ تعيين الكلمات الفونولوجيّة، بصفة عامّة، بسيط وسهل. وإنّ التحليل التركيبيّ، وهو العامل المحدّد لكلّ شيء هنا، لا يتطلّب أمرا أكثر من الانتباه اليسير إليه. وفضلا عن ذلك، فهو يدخل في علاقة طبيعيّة مع التأويل الدلاليّ"[4].

فما صلة "الكلمة الفونولوجيّة" أو "الاسم التامّ" بالوزن؟

لقد سبق أن أشرنا إلى أنّ التفعيل العروضيّ ناتج عن إسقاط محور الوزن على محور الكلام، وهو ما يقتضي أنّ في الوزن نظاما، لنا أن نعتبره نحوا آخر، يختلف عن نحو الكلام. وبين النحوَيْن تدافعٌ أحيانا، يكون تارة بسيطا متمثّلا في تغيير جزئيّ لِبنية وَحْدَةٍ منهما، وزنيّةٍ أو لفظيّةٍ، ويصلُ طورا آخر إلى مستوى أعمق يكون فيه "تمامُ الكلام" على غير قوانينه. ذلك أنّ الوزن لا يعامل الأبنية اللغويّة على عادة المتكلّمين

---

1 . سيبويه، **الكتاب**، 1/87.

2 . **نفسه**، 1/ 88. ويمكن أن نلحق بالصفة، على سبيل التوسّع، كلّ وسائل البيان النحوي كالبدل والعطف والتوكيد، وهو ما يفهم من قول سيبويه: "وهذا يكون من تمام الاسم، وهو بدل من الزيادة التي في الاسم. وحال الاسم إذا أضيف إليه مثلُ حاله منفردا، لا يستغنى به. ولكنّهم يقولون: مررتُ بكُم أجمعين، لأنّ أجمعين لا يكون إلاّ وصفا. ويقولون: مررتُ بهم كلّهم؛ لأنّ أحد وجهَيْها مثلُ أجمعين." **نفسه**، 2/ 81.

3 . **نفسه**، 2/ 229. وانظر أيضا 2/ 287.

4 . "De façon générale, la détermination des mots phonologiques est simple et facile: en effet, l'analyse syntaxique, qui détermine tout ici, ne réclame rien de plus qu'un peu d'attention. De plus, elle entre en relation naturelle avec l'interprétation sémantique". Jean-Claude Milner & François Regnault, *Dire le vers*, p. 28.

معها فيقفون حيث يتمّ الكلام وتحصل الإفادة[1]، ولكنّه يعامل المصراع أي الشطرَ من البيت، وفي حالات أخرى يعاملُ البيتَ كلَّهُ ممّا سنأتي إليه لاحقا، كمعاملة الاسم الواحد في أحكام النحو، لا يجوز الفصل بين أجزائه لأنّ بعضها تمامُ بعض. ولهذا كان من شرط الوزن الوصلُ الدائمُ بين الكلمات في المصراع، فهو وحدة ملفوظة لا تتجزّأ إلاّ من جهة تخيّليّة في ذهن الشاعر أو القارئ الوازن على شكل هياكل شاغرة معالِمُهَا الصوائتُ، قصارُها وطوالُها، والجذرُ (ف.ع.ل) إذا أراد أحدُهما نقلَ المعروف بالهاجس إلى مقول معقول.

ويقتضي الوصلُ الدائمُ ألاّ يقف المتكلّمُ البتّة أثناء المصراع الواحد حتّى وإن اقتضى التمامُ الجزئيّ، وهو "تمام الاسم"، أو الكليُّ، وهو "تمام الكلام"، الوقوفَ، وذلك لسببين: أوّلهما أنّ للوقف في العربيّة أحكاما أهمّها في ما نحن فيه الوقوفُ على الساكن تطبيقا للقانون المعروف "لا تبتدئ [العربيّة] إلاّ بمتحرّك ولا تقف إلاّ على ساكن"[2]. وكلُّ إنجازٍ له أثناء المصراع إخلالٌ بالوزن وقطعٌ لما حقُّهُ الوصلُ وإسقاطٌ لحركاتٍ هي من تمام الأجزاء الوزنيّة. وبالرغم من أنّ الشاعر أو المنشد قد يقف داخل المصراعِ نحوا من الوقوف، إمّا لسبب قاهر هو ضيقُ مدى النَّفَسِ وإمّا لسبب معنويّ تأوَّلَهُ، فإنّه بحسب عبارة النحاة يقف بنيّة الوصل، فتكون الهيئة الحاصلة في الذهن وَصْلاً ويكون نظمُ الكلام مسبوكا على منوال الوصل وإن لم يُنْجَزْ.

وأمّا السبب الثاني فهو أنّ للوقف قـفًا هو الابتداء. ذلك أنّ الوقوف على كلمةٍ ما يعني ابتداءً جديدا لاحقا. والحال أنّ البيت العربيّ فيه ابتداءٌ واحدٌ هو أوّلُه، أو أوّلُ النصف الثاني منه بشروط. ولذلك قال ابن السرّاج: "يَقْبُحُ أن يُقطَعَ أَلِفُ الوصل في حشو البيت، وربّما جاء في الشعر وهو رديء"،[3] وأمّا ابتداء الأعجاز فيجوز فيه قطعُ ألف الوصل لأنّ الأنصاف بحسب عبارة سيبويه "مواضعُ فُصولٍ"[4] و"لأنّ التقديرَ الوقفُ على الأنصاف التي هي الصدورُ، ثمّ تَسْتَأْنِفُ ما بعدها، فمن ذلك قولُ لبيد: [من الكامل التامّ]

ولا يُبَادِرُ في الشِّتَاءِ وَلِيدُنَا　　　أَلْقِدْرَ يُنْزِلُهَا بِغَيْرِ جِعَالِ[5]

---

1 . نحن نستحضر في هذا السياق قول ابن هشام (ت 761 هـ): "الكلامُ هو القولُ المفيدُ بالقصد. والمرادُ بالمُفيدِ ما دلّ على معنى يحسنُ السكوتُ عليه". **مغني اللبيب عن كتب الأعاريب**، تحقيق عبد اللطيف محمد الخطيب، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2000، 5/ 7.

2 . المبرّد، **المقتضب**، 1/ 174. ويقول ابن يعيش (ت 643 هـ): "اعلم أنّ للحروف الموقوف عليها أحكاما تغاير أحكام المبدوء بها. فالموقوف عليه يكون ساكنا والمبدوء به لا يكون إلاّ متحرّكا". **شرح المفصّل**، 9/ 67.

3 . ابن السرّاج، **الأصول في النحو**، 3/ 447.

4 . سيبويه، **الكتاب**، 4/ 148.

5 . **نفسه**، 3/ 446.

على أنّ لهذا الوقف على العروض، آخرِ جزءٍ في الصدر، حُكمًا مختلفا مع ذلك عن الوقف في الكلام. وقد توسّع ابن جنّي في المسألة ملاحظا أنّ العرب "قد تقف على العروض نحوا من وقوفها على الضرب"، آخر جزء في العجز، مُخَالِفَةً بذلك "لوقف الكلامِ المنثورِ غيرِ الموزون" مستشهدا بشطر بيت لامرئ القيس من معلّقته: [من الطويل]

فَأَضْحَى يَسُحُّ الْمَاءَ حَوْلَ كُتَيْفَتِنْ

فوقف بالتنوين خلافا على الوقف في غير الشعر (...) غير أنّ هذا أيضا أمرٌ يخصّ المنظوم دون المنثور"[1].

إنّ ما نخلص إليه ممّا سبق هو أنّ الشطر، وأحيانا البيت كلّه، يُعَامَلُ معاملة الكلمة الواحدة التي لا يجوز التوقّف عند بعضها. ولـمّا لم يكن كذلك من جهة قسمة الكلام فهو تحصيلاً أكثرُ من كلمة، استعرنا له مفهوم "الكلمة الفونولوجيّة" من البحوث الأجنبيّة المعاصرة في الموضوع، ووجدنا أنّ مصطلح "تمام الاسم" في التراث النحويّ العربيّ دالٌّ على المتصوّر الذي نسعى إلى إيضاحه. غير أنّنا حوّلنا مجال الإجراء من النظم مطلقا، بالمعنى الذي حدّده عبد القاهر الجرجاني في "الدلائل"، إلى النظم مخصّصا بمعنى تعليقِ الكَلِمِ بعضه ببعض وَفْقَ نسق وزنيّ مخصوص، من أجل أنْ نبيّن أنّ وحدة الوزن الصغرى هي الجزء الذي وسمناه بـ"الكلمة الوزنيّة" وأنّ وحدة الوزن الكبرى هي التي اصطلحنا على تسميتها بـ"الكلمة الفونولوجيّة"، وهي في القول الشعريّ ما يُلفظ متتاليا دون وقف. ويكشف كلّ ذلك أنّ الحديث عن مشابهة الأجزاء الوزنيّة للصيغ الصرفية يحتاج إلى تمحيص وتمييز نرجو أن نكون قد وُفّقنا في الإحاطة ببعضٍ منهما.

3. في تكوين الأجزاء وانتظامها:

1.3. تمهيد:

لقد قاربنا أجزاء الوزن إلى حدّ الآن من جهة الصياغة وسعينا إلى استنطاق ما قد تحمله من قيمة ودلالة ضمن نظام العروض كما فهمه أصحابه وتبيّنّا أنّ ثمّة تقاطعا بينها وبين الأبنية اللغويّة عامّة سواء انتمت إلى لغة موصوفة أم إلى لغة واصفة. وسنسعى في ما يلي إلى أن نبحث في تكوين هذه الأجزاء ونوع انتظامها الداخليّ. ونحن ننطلق من المنطلق نفسه الذي عالجنا به الأجزاء الأُوَل أو الأسباب والأوتاد والفواصل. ولهذا تبدو لنا العودة إلى نصّ الخليل في مقدّمة كتاب "العين" ضروريّة لوضوحه ولإجماله ما

1 . ابن جنّي، **الخصائص**، 1/ 70. ويلاحظ أنّ كلمة "كُتَيْفَةٍ" الواردة آخر الشطر كُتبت في الأصل كتابة عروضيّة إظهارا للنطق بالتنوين. والحال أنّ الوقف، لو لم يكن القولُ نظمًا شعريًا، يكون على الهاء الساكنة بعد سقوط التنوين. وستكون لنا عودة إلى هذا الموضوع في الباب الثالث.

فصّله غيره من اللغويّين والنحاة. "قال الخليل: كلام العرب مبنيّ على أربعة أصناف: على الثنائي والثلاثي والرباعي والخماسي. فالثنائيّ على حرفين نحو "قَدْ" (...) والثلاثيّ من الأفعال نحو قولك ضَرَبَ (...) ومن الأسماء نحو "عُمَر" (...) والرباعيّ من الأفعال نحو دَحْرَجَ (...) ومن الأسماء نحو عَبْقَر (...) والخماسيّ من الأفعال نحو اقْشَعَرَّ (...) ومن الأسماء نحو "سَفَرْجَل" (...)"[1]. ذلك أنّ هذا القول يسعى إلى تعداد الأبنية أو الأصناف التي ترتدّ إليها الكلمة العربيّة، وهو في الآن نفسه يسوّر أصول أمثلتها. فالخماسيّ هو أقصى ما يمكن أن يمتدّ إليه أصل الكلمة العربيّة. ومثلما أشرنا إليه أعلاه فإنّ وحدة العدّ هي المتحرّك والساكن وكلاهما له أثر في "رأي العين"[2]. ولهذا يسارع الخليل رفعا للّبس بالإشارة إلى أنّ الألف في "اقْشَعَرَّ" وأمثالِهِ "ليست من أصل البناء وإنما أُدخلت هذه الألِفات في الأفعال وأمثالها من الكلام لتكونَ الألِفُ عماداً وسُلّما للّسان إلى حَرْف البناء، لأنَّ اللّسان لا ينطلق بالساكِن من الحروف فيحتاجُ إلى ألف الوصل" ثمّ يضيف من بعد أنّ الراء في ذلك الفعل "رَاءَانِ أُدغمت واحدةٌ في الأخرى"[3]. وبهذين الاعتبارين يستقيم العدّ فلا يتجاوز الأحرف الخمسة لأنّها "أقصى الغاية في الكثرة"[4].

فإذا ما نظرنا في الزيادات على أصول الأبنية لاحظنا أنّ النحاة يجعلون العدد سبعة "أقصى الغاية والمجهود"[5]. فسواء أكان الأصل ثلاثة أحرف أم أربعة أم خمسة فإنّ أقصى ما يمكن أن يصل إليه عدُّ المتحرّك والساكن هو سبعةٌ في العربيّة على تفاوت بين تلك الأصول في احتمالات الزيادة. فنحن إذن إزاء حدّ صوتيّ تمّ بمقتضاه تسويرُ إمكاناتِ تشكيل الكلِم. وهو الحدّ نفسه الذي جرى في تشكيل أجزاء الوزن. فهي في ما استقرّ من اصطلاحِ أهل العروض خماسيّةٌ وسباعيّةٌ، وذلك لأنّ الثنائي والثلاثيّ والرباعيّ شكّل بالترتيب الأسبابَ والأوتاد والفواصل، أي الأجزاءَ الأُوَلَ من أجزاء الوزن. وأمّا ما بقي من التوليفات الممكنة، أي الخماسيّ والسداسيّ والسباعيّ، فيشكّل الأجزاء الثواني.

ولـمّا كانت الوحدة المسمّاة "وتدا" سواء أكان مجموعا أو مفروقا هي نواة كلّ جزء وعليها يكون التنويع كأنّها الجذر الذي تعود إليه الأفعال وغالبُ الأسماء ما جُرّد منها وما كان مزيدا، ولـمّا كانت هذه الوحدة ثلاثيّة العدّ بحسب طريقة اللغويّين، لتشكّلها من متحرّكين يتوسّطهما ساكن أو يتأخّر عليهما، فإنّ مختلف الأجزاء سيكون عدّها فرديّا، أي إمّا خماسيّا وإمّا سباعيّا، إذ لا يكون التوليف سداسيّا إلاّ بضمّ وتدين

---

1. الخليل، **كتاب العين**، صص 48-49.
2. الزجاجي، **الجمل**، ص 271.
3. الخليل، **كتاب العين**، ص 49.
4. سيبويه، **الكتاب**، 230/4.
5. **نفسه**.

أحدهما إلى الآخر، وهو ممتنع مثلما يمتنع أن يكون للفعل أكثر من جذر. فنحن إذن أمام قسمة رياضيّة تُشكِّلُ أصولَ الأجزاء وفقا لمنوال تشكيل الكلم في العربيّة. وهو ما عبّر عنه ابن واصل الحموي بقوله: "واعلم أنّهم لم يجمعوا في التركيب بين سببين ولا وتد معهما، ولا بين وتدين، ولم يزيدوا على سببين، ولزم عن هذا أنّه لا يكون من الأجزاء رباعيّ ولا سداسيّ ولا زائد على السباعيّ، فالجزء إذن إمّا خماسيّ أو سباعيّ"[1]. ويهمّنا أن نلفت الانتباه إلى هذا المسلك في التعليل الذي انتهجه صاحب "الدرّ النضيد" حين استعمل الفعل "لزم". فعددُ الأجزاء لديه ناتج ضروريّ ولزوم منطقيّ لطريقة في التركيب تستند إلى قوانين بناء الكلِم في العربيّة. والواقع أنّ ابن واصل الحمويّ ذهب إلى أبعد من ذلك حينما قلّب التوليفات تقليبا رياضيّا مجرّدا وانتهى إلى أنّ أجزاء الخليل الثمانيةَ لفظا والعشرةَ حكما وتحقيقا، باعتبار أنّ جزأين من الثمانية وهما "فاعلاتن" و"مستفعلن" يمكن أن يتمّ تشكيلهما بطريقتين مختلفتين استنادا إلى أن الوتد مجموع أو مفروق[2]، هي أقصى ما يمكن أن ينشأ من أجزاء ويتألّف من تركيبات انطلاقا من الوحدات الوزنيّة الصغرى. وقد صاغ ما سمّاه "قسمة عقليّة" على النحو الموالي:

2.3. القسمة العقليّة للخماسيّ:

ثمانية أجزاء تقديرا واثنان تحقيقا. يقول ابن واصل الحموي: "أمّا الخماسيّ فأقسامه بحسب القسمة العقلية ثمانية، لأنّ السبب إمّا ثقيل أو خفيف، وعلى التقديرين فإمّا أن يكون مقدّما على الوتد أو مؤخّرا عنه، فهذه أربعة وعلى التقادير الأربعة فالوتد إمّا مجموع أو مفروق، فالأقسام ثمانية. والواقع من هذه الثمانية اثنان مركّبان من سبب خفيف مجموع إمّا متقدّم السبب ومتأخّر الوتد نحو فاعلن أو عكسه فعولن"[3].

ونشرح ذلك رياضيّا كالآتي: هناك نوعان من الأسباب، خفيف وثقيل، ونعبّر عنهما، من باب الاختصار والتجريد، بـ2 س؛ والجزء الخماسيّ يشتمل على سبب واحد فقط، ونعبّر عن ذلك بـ1 ع.س (عدد الأسباب). ثمّ إنّ هناك نوعين من الأوتاد، وتدا مجموعا وآخر مفروقا، ونعبّر عنهما بـ2 و؛ والجزء يشتمل على وتد واحد

---

1. ابن واصل الحموي، **الدرّ النضيد في شرح القصيد**، ص 90. ويقول الدمنهوري: "وجهُ حصر الجزء في الخماسيّ والسباعيّ أنّه لا بدّ فيه من جنس السبب والوتد مع ما تقرّر في علم التصريف أنّ أكثر ما ينتهي إليه تركيب بنية الكلمة بالزيادة سبعة أحرف، فلزم من ذلك أنّ الوتد لا يتكرّر في كلمة، إذ لو تكرّر، وهو من ثلاثة أحرف ولا بدّ معه من السبب، لتركّبت الكلمة من ثمانية ولا نظير له. وإذا بطل تكرّر الوتد في كلمة، تعيّن أن يضاف إليه إمّا سبب واحد وهو الخماسيّ أو سببان وهو السباعيّ". **الإرشاد الشافي على متن الكافي**، ص 23.

2. السكاكي، **مفتاح العلوم**، ص 621.

3. ابن واصل الحموي، **الدرّ النضيد في شرح القصيد**، ص 90.

فقط، ونعبّر عن ذلك بـ1 ع.س (عدد الأوتاد). فتكون المعادلة الرياضيّة حينئذ على النحو الآتي:

(2 س × 1 ع.س) × (2 و× 1 ع.و) × (1 ع.س + 1 ع.و) = 2 x 2 x 2 = 8 أجزاء ممكنة نظريا.

وتجسيدا لهذه التقليبات المفترضة في البناء، سنقوم بكتابة الأجزاء الخماسية الممكنة نظريا باعتماد المقاطع، وسنبدأ بالوتد المجموع مع السببين الخفيف فالثقيل ثم نؤلّف الوتد المفروق مع السببين بالترتيب نفسه ونضع في الحالتين الوتد بين قوسين من باب التمييز له: (ج10)

ع/ر	التكوين	التفعيل
1	- (-ʋ)	**فعولن**
2	(-ʋ) -	**فاعلن**
3	ʋʋ(-ʋ)	ø
4	(-ʋ) ʋʋ	ø
5	- (ʋ-)	ø
6	(ʋ-) -	ø
7	ʋʋ (ʋ-)	ø
8	(ʋ-) ʋ ʋ	ø

نلاحظ أوّلا أنّ كلّ جزء ينبغي أن يقوم على وتد لأنّ "الاعتماد" يكون عليه، وأما السبب فـ"الجزء غيرُ مُعْتَمِدٍ عليه"[1] ولهذا يمكن أن يلحقه التغيير. ونلاحظ ثانيا أنّ الوتد المفروق لا يدخل في أي مركّب خماسيّ ولهذا سقطت الأجزاء الممكنة من الخامس منها إلى الثامن. ويعلّل العروضيّون سبب سقوطه لثقله[2] وحضور الاعتماد في أوّله فإذا سقط متحرّكه الأوّل "بقي أوّله ساكنا ولا يبتدأ بالساكن"[3]، وخاصّة أنّ الجزء الخماسيّ قصير المدى لاشتماله على وحدتين هما الوتد والسبب. ونلاحظ أخيرا أنّ السبب الثقيل لا يدخل في تركيب أيّ جزء، فثقله مثلما يبيّن ذلك اسمه الذي تخيّره له الخليل، يجعله غير قائم بنفسه. ولهذا أهمله بعض العروضيّين المتقدّمين كابن السرّاج ولم ير تتابع المتحرّكين إلاّ في فاصلة صغرى[4] وشبيه بذلك ما سلكه عروضيّون آخرُون حين قسّموا الأسبابَ إلى نوعين مختلفين عمّا استقرّ في المدوّنة، مقرونين ومفروقين. وهو شأن أبي إسحاق الزجاج في كتابه في العروض وذلك في قوله: "فأمّا المفروقان

1. ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة (و.ت.د).
2. حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء**، ص 230، 234.
3. ابن رشيق، **العمدة**، 231/1.
4. ابن السرّاج، **كتاب العروض**، ص 293.

فهما اللذان يقوم كلّ واحد منهما بنفسه"، ويتجسّدان في سببين خفيفين متتاليين. وأمّا السببان المقرونان فهما "اللذان يسمّيان فاصلة صغرى"[1]. وهو ما يعني أنّ السبب الثقيل، لثقله، لا يقوم بنفسه وهو مفتقر دائما إلى سبب خفيف حتّى يخفّ.

3.3. القسمة العقليّة للسباعيّ:

أربعة وعشرون جزءا تقديرا وثمانيةٌ تحقيقا. يقول ابن واصل: "وأمّا السّباعيّ فأقسامه بحسب القسمة العقليّة أربعة وعشرون، لأنّ الوتد إمّا مجموع أو مفروق، وعلى التقديرين فإمّا متقدّم أو متأخّر عنهما أو متوسّط بينهما فهذه ستّة أقسام، وعلى كلّ تقدير منهما فالسببان إمّا ثقيلان أو خفيفان أو متقدّمهما ثقيل ومتأخّرهما خفيف أو عكسه، فهذه أربعة مضروبة في الستّة المذكورة، فالأقسام إذن أربعة وعشرون. والواقع منها ليس إلاّ ثمانية، أحدها المركّب من سببين خفيفين متقدّمين ووتد مجموع متأخّر وهو مستفعلن، الثاني عكسه وهو مفاعيلن، الثالث المركّب من سببين ووتد مجموع متوسّط وهو فاعلاتن، الرابع المركّب من سببين ثقيل وخفيف متقدّمين ووتد مجموع، وثقيل السبب متقدّم على خفيفهما وهو مفاعلتن، السادس المركّب من سببين خفيفين وتد مفروق متأخّر وهو مفعولات، السابع عكسه وهو فاع لاتن وهو شبيه بفاعلاتن الذي توسّط وتد المجموع بين سببيه الخفيفين، الثامن المركّب من سببين خفيفين ووتد مفروق متوسّط وهو مستفع لن وهو شبيه بمستفعلن الذي تقدّم سبباه الخفيفان وتأخّر وتده المجموع"[2].

ونشرح ذلك رياضيًا كما يلي: هناك نوعان من الأسباب، خفيف والثقيل، فإذن 2 س؛ والجزء السباعيّ يشتمل على سببين، فإذن 2 ع.س؛ ثمّ إنّ هناك نوعين من الأوتاد، وتدا مجموعا وآخر مفروقا، فإذن 2 و، والجزء يشتمل على وتد واحد، إذن 1 ع.و. فتكون المعادلة الرياضيّة حينئذ على النحو الآتي:

(2 س × 2 ع.س) × (2 و × 1 ع.و) × (2 ع.س + 1ع.و) = 4 x 2 x 3 = 24 جزءا ممكنا نظريًا.

وتجسيدا لهذه التقليبات المفترضة في البناء، سنقوم، كما فعلنا أعلاه، بكتابة الأجزاء السباعيّة الممكنة نظريا باعتماد المقاطع، وسنبدأ بالوتد المجموع مع السببين

1. الزجاج، **كتاب العروض**، ص 139. ويقول ابن منظور في لسان العرب، مادّة (س.ب.ب): والسببُ، مِنْ مُقَطَّعات الشّعرِ: حَرْفٌ مُتَحَرِّكٌ وحرفٌ ساكنٌ، وهو على ضربين: سببان مقرونانِ، وسببان مفروقان؛ فالمقرونان ما توالت فيه ثلاثُ حركاتٍ بعدها ساكنٌ، نحو مُتَفَا من مُتَفاعِلُنْ، وعَلَتُنْ من مُفاعَلَتُنْ، فحركة التّاء من مُتَفا، قد قرنت السَّببين، وكذلك حركة اللام من عَلَتُنْ، قد قرنت السَّببين أَيضا؛ والمفروقان هما اللذان يقوم كلّ واحد منهما بنفسه أَي يكون حرفٌ متحركٌ وحرفٌ ساكنٌ، ويتلوه حرف متحَرِّكٌ، نحو مُسْتَفْ، من مُسْتَفْعِلُنْ؛ وَنحو عِيلُنْ، من مَفاعِيلُنْ".
2. ابن واصل الحموي، **الدرّ النضيد في شرح القصيد**، صص 90-91.

الخفيفين فالثقيلين ثمّ بهما معا مرّة الخفيف أوّلا والثقيل ثانيا ومرّة بالعكس، ثمّ نركّب الوتد المفروق مع السببين بالتقليب والترتيب نفسه: (ج11)

ع/ر	التكوين	التفعيل
1	- - (-ʋ)	مَفَاعِيلُنْ
2	- (- ʋ) -	فَاعِلاَتُنْ
3	(- ʋ) - -	مُسْتَفْعِلُنْ
4	ʋʋ ʋʋ(-ʋ)	ø
5	ʋʋ (- ʋ) ʋʋ	ø
6	(-ʋ) ʋʋ ʋʋ	ø
7	ʋʋ -(-ʋ)	ø
8	- (- ʋ) ʋʋ	ø
9	(-ʋ) ʋʋ-	ø
10	- ʋʋ (-ʋ)	مُفَاعَلَتُنْ
11	ʋʋ (-ʋ) -	ø
12	(-ʋ) - ʋʋ	مُتَفَاعِلُنْ
13	- - (ʋ-)	فَاعِ لاَتُنْ[1]
14	- (ʋ-) -	مُسْتَفْعِ لُنْ
15	(ʋ-) - -	مَفْعُولاَتُ
16	ʋʋ ʋʋ(ʋ-)	ø
17	ʋʋ (ʋ-) ʋʋ	ø
18	(ʋ-) ʋʋ ʋʋ	ø
19	ʋʋ -(ʋ-)	ø
20	-(ʋ-) ʋʋ	ø
21	(ʋ-) ʋʋ-	ø
22	- ʋʋ (ʋ-)	ø
23	ʋʋ (ʋ-) -	ø
24	(ʋ-) - ʋʋ	ø

نلاحظ أوّلا أنّ الجزء السباعيّ يشتمل على وتد واحد، وقد سبق أن بيّنّا أنّه بمثابة جذر الكلمة لا يمكن أن يتعدّد. وسواء أكان مجموعا أم مفروقا فهو نواة الجزء وعليه

1. نكتب هذا الجزء وما يليه كما يكتبه القدماء للتنبيه على أنّ فيه وتدا مفروقا لا مجموعا.

الاعتماد، وأمّا المتغيّر فهو الأسباب بنوعيها. ونتبيّن ثانيا أنّ الوتد المفروق لا يمكن أن يأتلف مع سبب ثقيل للسبب نفسه الوارد أعلاه وهو ما يُسقط تسعة أجزاء من الأجزاء الممكنة نظريّا هي في الجدول من الجزء السادس عشر إلى الجزء الرابع والعشرين. ويتوضّحُ لنا ثالثا أنّ الأجزاء الممكنة نظريّا والمؤتلفة من سببين ثقيلين (الجزء الرابع والخامس والسادس) مطروحةٌ بدورها وغير متحقّقة لأنّهما لا يمكن أن يجتمعا في مركّب واحد بسبب الثقل، ولهذا تحدّث العروضيون عن السببين المقرونين وعن الفاصلة الصغرى، بل إنّ الخطيب التبريزي ذهب إلى أنّ هذين السببين"أبدا لا يفترقان"[1]. وللتفسير نفسه، وهي الملاحظة الرابعة، طُرحت بقيّة الأجزاء (الجزء السابع والثامن والتاسع والحادي عشر) من الاعتبار، فهي وإن لم تضمّ إلاّ سببا ثقيلا واحدا فإنّ محلّه من الجزء على غير ما تقتضيه بنية الوحدة العروضيّة مثلما أشرنا سابقا، فقد ورد منفردا في الجزأين الثامن والحادي عشر إمّا في أوّله وإمّا في آخره، وورد مقرونا على غير مقتضى شرط الاقتران فجاء متأخّرا عن السبب الخفيف وذلك في الجزأين السابع والتاسع. والحال أنّ نهايات الأجزاء مثلما يقول حازم القرطاجنّي "هي مظانّ اعتمادات وتوقّرات ومقاطع أنفاس، فيكون وقوع الحركات هنالك غيرَ ملائم للنفوس وثقيلا عليها"[2] ولذلك امتنع وجود السبب الثقيل في آخرها. ومع أنّ صاحب "المنهاج" يخرج في كثير من المواضع عن سنّة الأقدمين في صياغة الأجزاء فإنّه ينطق في كثير منها بمبادئ السنّة نفسها ويظهر ما جرى منها مجرى القانون العرفيّ.

4.3. شرائط الانتقال من الإمكان إلى التحقّق:

فإن نحن أجملنا هذه الآليّات التي جعلت بعضَ ممكناتِ الأجزاء متحقّقةً وسواها غير متحقّق، وجدناها تُختزل في هذه المبادئ الستّة:

أ. لا يجتمع وتدان أيّا يكن نوعهما في جزء واحد،

ب. لا يكون السبب الثقيل ركنا في جزء خماسيّ لالتقاء الثقل وقصر المدى فيكون الجزء منافرا.

ج. لا يكون الوتد المفروق ركنا في جزء خماسيّ للسبب نفسه أعلاه،

د. لا يجتمع سببان ثقيلان في جزء سباعيّ نفورا من الثقل،

هـ. لا يجتمع وتد مفروق مع سبب ثقيل في جزء سباعيّ نفورا أيضا من الثقل،

و. لا يتقدّم السبب الخفيف على السبب الثقيل إذا اجتمعا في جزء سباعيّ، وهو ما يعني أيضا أن السبب الثقيل لا يكون نهاية جزء.

---

1. الخطيب التبريزي، **الكافي في العروض والقوافي**، ص 93.

2. حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء**، ص 230.

يتّضح ممّا سبق أنّ الأجزاء الثواني التي حافظ عليها علم العروض في منواله الخليليّ الذي ندرسه، وهي "ثمانية في اللفظ وعشرة في الحكم"[1]، هي أقصى ما يمكن أن تنتجه الأجزاء الأُوَلُ إذا ائتلفت ضمن شروط الانسجام والخفّة التي اشترطتها النظريّة الوزنيّة فيها، وألاّ وجود لأيّ جزء مركّب على هيئة غير مذكورة ما دمنا في إطار تلك الشروط وضمن ما وصفه اللغويّون من أحكام الأصوات في حال تركيبها ووصل بعضها ببعض في بناءٍ من أبنية الكلم العربيّ.

على أنّ هذا المسلك في التقسيم القائم على التفريع الرياضيّ، وإنْ يكن متأخّرا، فإنّنا في الواقع نعتبره ثاويا في النظريّة العروضيّة غير مسقط عليها بدليل مطابقته لكلّ تفاصيلها وانسجامه مع مختلف مفاهيمها وآليّات عملها. ثمّ إنّ كثيرين من علماء العروض عبّروا عن مجمل المفهوم، كلّ على نحو خاصّ به. من ذلك أنّ الزمخشري أثناء عرضه أجزاءَ الوزن، قلّبها بالتقديم والتأخير والإدراج مستخدما وسائل في الربط تنبئ بهذا المنزع الرياضيّ من مثل "والثاني عكس هذا"، و"كذلك لو قلَبْتَ"، "والثالث سبباه يكتنفان وتده"[2]. والأمر نفسه سلكه الزنجاني (كان حيّا سنة 660 هـ) في كتابه "معيار النظار في علوم الأشعار" فقد اعتبر أنّ بين بعض الأجزاء علاقة "تآخٍ" سندها "تغيير الترتيب"[3]. وهو ما نجده أيضا في "شفاء الغليل" للمحلّي. فقد قسّم الأجزاء إلى أصول وفروع وجعل الأولى ما ابتدأت بوتد مجموع أو مفروق والثانية ما كان فرعا منها عبر التقليب وتقديم وحدة على أخرى أو تأخيرها أو إدراجها بين أُخرَيَيْن. ومعياره في ذلك أنّ الوتد "عامدٌ"[4] لكلّ سبب، فهو الثابت الذي يتمّ عليه التنويع ومنه التفريع. وقد قاده التقليب إلى حصر الأصول في أربعة هي "فعولن ومفاعيلن ومفاعلتن وفا ع لاتن"[5] لأنّها أقصى ما يمكن أن ينتجه التركيب من أصول بالمعايير التي ذكرناها أعلاه نفسها. وجعل كلّ جزءٍ أصليّ دائرةً قائمة بنفسها منها يتفرّع جزء ثانٍ أو ثالثٌ بحسب ما فيه من الأسباب والأوتاد. وليس حديثنا عن الدائرة ها هنا من باب المجاز، أو من باب قياس هذه الأجزاء على البحور إذ ينضمّ بعضها إلى بعض فتشكّل الدوائر. ولكنّها عبارة الرجل نفسه، وهو يضع هذه الدوائر المخصوصة مصوّرةً مدوّرةً إثباتا منه أنّ أجزاء التفعيل يُرَدُّ بعضها إلى بعض، وذلك على النحو الآتي[6]: (ج12)

---

1. عبد الوهاب الزنجاني، **معيار النظار في علوم الأشعار**، ص 7. وفي كتاب "**الدرّ النضيد في شرح القصيد**" لابن واصل الحموي، ص 91، تعبير شبيه: "ثمانية في الصورة وعشرة في الحقيقة".
2. الزمخشري، **القسطاس في العروض**، صص 28-30.
3. يصف الزنجاني الجزأين "فعولن" و"فاعلن" بأنّهما "متآخيان، أعني أنّ كلّ واحد منهما ينقلب إلى الآخر بتغيير الترتيب". وهي الصفة نفسها التي يجريها لباقي الأجزاء. انظر: الزنجاني، **معيار النظّار في علوم الأشعار**، صص 6-7.
4. المحلّي، **شفاء الغليل في علم الخليل**، ص 52.
5. **نفسه**، ص 53.
6. **نفسه**، باب "في فروع الأجزاء وكيفيّة تفريعهنّ"، صص 54-61.

الأجزاء الأصول	الأجزاء الفروع بعد التقليب والتدوير
فَعُو/لُنْ - (-υ)	لُنْ/فَعُو فَا/عِلُنْ = - (-υ)
مَفَا/عِيـ/لُن -/ - (-υ)	عِيـ/لُنْ/مَفَا مُسْـ/تَفْـ/عِلُنْ = (- υ) - -
	لُنْ/مَفَا/عِي فَا/عِلَا/تُنْ = - - (- υ) -
مُفَا/عَلَـ/تُنْ -/ υυ (-υ)	عَلَـ/تُنْ/مَفَا مُتَـ/فَا/عِلُنْ = (-υ) - υυ
	تُنْـ/مُفَا/عَلَـ فَا/عِلَا/تُكَ = υυ (-υ) -
فَاعِ/لَا/تُنْ - - (υ -)	لَا/تُنْ/فَاعِ مَفْـ/عُو/لَاتُ = (υ -) - -
	تُنْـ/فَاعِ/لَا مسـ/تَفْعِ/لُنْ = -(υ -) -

وأوّل ما نلاحظه في هذا التقليب أنّه يذكّر بالنسق الوزنيّ الأكبر في نظام الخليل وهو الدائرة العروضيّة. فالمبدأ واحد في تدوير الأجزاء بعضها على بعض واشتقاق بعضها من بعض. ولا يخفى أنّ المحلّي بهذا الصنيع ليس إلاّ مُعيدًا صياغة ما قرّره الخليل من قبل إذ جعل الأجزاء تتناسل وتتوالد. ولا ينبغي لذلك أن تغرينا إعادة التسمية أو إعادة التشكيل بأنّ ثمّة جديدا في المنوال. فهو النظام نفسه يتّخذ له من الصور في كلّ آن ما قد يلائم الخطاب الواصف في سياقه الحضاريّ العامّ.

وأمّا الملاحظة الثانية فهي أنّ هذا التقليب صورةٌ لتقليب آخر في المستوى المعجميّ سلكه الخليل عند بنائه كتاب "العين" من أجل حصر المادّة اللغويّة وضبط ما قد يندّ عن الجمع والوضع. ذلك أنّ الانطلاق من توليف نظريّ للحروف ضمن دائرة الجذر ثم تقليبها على شتّى الوجوه بحثا عن الممكن المستعمل منها والمهمل المتروك لا يختلف في شيء عن هذا التقليب للأسباب والأوتاد وصولا لما ينسجم من التأليف وما لا ينسجم. ولسنا ممّن يقطع أنّ هذا المسلك في توليد الأجزاء وضبطها في "أفاعيل" عائد إلى أثر المنهج الرياضيّ في توليد الجذور. فكلا العمليْن، في العروض وفي المعجم، منسوب إلى الخليل بن أحمد، ولا نعرف على وجه الدقّة بأيّهما ابتدأ الرجل ولا على أيّهما قاس. فالمعين واحد وآلات البناء يرجّع بعضها بعضا حتّى كأنّها أشباه ونظائر. ولا يبعد مع ذلك أن يكون العملُ العروضيّ قد نبّه الفراهيدي إلى المسلك المناسب لحصر الجذور والأبنية لأنّه في علم العروض يتعامل مع هياكل شاغرة قوامها تناوب الحركات وهو في المعجم يتعامل مع أبنية متحقّقة من الحروف. وبينهما مسافة من التجريد بيّنة.

وأمّا ثالث الملاحظات فهو أنّ هذا التقليب، وإن انسجم عامّة مع ما استنتجناه من مبادئ، فقد أتى بجزء جديد خارج عن الأجزاء الثمانية لفظا والعشرة تحقيقا وهو "فَاعِلَاتُكَ". وقد رَدَّ هذا الجزء النظريَّ المفترضَ أكثرُ من باحث قديم في العروض منهم الصفاقسيّ[1] والشريف السبتيّ، بحسب ما نقل عنهما الدماميني. فأمّا الأوّل فقد اعتبر أنّ "السبب في إهماله ما يَلْزَمُ عليه من المحذور، وهو إمّا لزوم الوقف على المتحرّك إن تُرِك الحرف الأخير على حاله من التحرّك، أو عدم تماثل أجزاء البيت إن سُكِّنَ"[2]، وليس هذا المحذور في الواقع إلاّ الخروج عن مقتضى العادة في بناء الجزء بختمه بمتحرّك كأنّه في ظمأ إلى وصْل. وأمّا الثاني فقد ذهب إلى أنّ "السبب في إهماله ما يلزم عليه من تفريق السبب الثقيل من الخفيف، وكلاهما كالصوت الواحد الذي لا تُفَرَّقُ أبعاضه، ولذا أطلق أئمّة هذا الفنّ عليهما اسم الفاصلة، فأفردوهما باسم يختصّ بهما كالوتد والسبب"[3]. وهو ما يعيدنا إلى ما سبق أن تمّ تسطيره من افتقار السبب الثقيل إلى سبب خفيف يكون خاتمته حتّى ينسجم الجزء الواحد فيخفّ ويلتئم على النحو الذي يرتضيه الوزن و"مثقال النظم"[4].

على أنّنا إذ نعتبر أنّ الأجزاء التي ذكرها الخليل هي أقصى ما يمكن أن ينتجه النظام وأبلغُ ما قد يصل إليه التوليد ضمن شروط الانسجام بين الوحدات، لا ينبغي أن نغفل عمّن أضاف أجزاء أخرى ضمن قسمة مختلفة. وأهمّهم حازم القرطاجنّي، فقد اعتبر أصناف الأجزاء في البدء ثلاثة: خماسيّة وسباعيّة وتساعيّة[5]، وزاد عليها مرّة جزءا جزءا سداسيّا[6] ثمّ أضاف إليها في أكثر من موضع جزءا ثمانيّا[7]. ويعود هذا الاختلاف بينه وبين الأقدمين في تصوّرنا إلى أمرين: أوّلهما أنّ حازما ينسجم مع القسمة التي ارتضاها من قبل للأسباب والأوتاد مخالفا منهج العروضيّين في توزيعها إذ أضاف إليها

1. نقل عنه الدماميني في **"العيون الغامزة على خبايا الرامزة"** آراء مهمّة كثيرة تخرج عن مجرّد النقل وتكرار اللاحق لما أتى به السابق، ولكنّنا مع الأسف لا نعلم عنه ولا عن مصنَّفه شيئا. انظر مواضع ذكره في فهرس الأعلام لمحقّق الكتاب في صص 290-291.

2. الدماميني، **العيون الغامزة على خبايا الرامزة**، ص 51.

3. **نفسه**، ص 51.

4. **نفسه**، ص 61. و"مثقال النظم" كتاب لأبي العلاء المعرّي في العروض، مفقود شأنُ كتب قديمة عديدة في الموضوع مع الأسف.

5. "قد صحّ بالاعتبارات البلاغيّة في تناسب المسموعات وتناسب انتظاماتها وترتيباتها وكون المناسبات الوزنيّة جزءا يدخل تلك الجملة أنّ الأوزان المستعملة الآن عند أهل النظم (...) متركّبة من ثلاثة أصناف من الأجزاء خماسيّات وسباعيّات وتساعيّات، وإن لم يسلّم في هذا العروضيّون". حازم، **منهاج البلغاء**، ص 226.

6. **نفسه**، ص 246.

7. **نفسه**، ص 246، 249، 254. انظر تفصيل ذلك في كتاب: محمد العلمي، **العروض والقافية**، صص 263-267.

كما سلفت الإشارة ما سمّاه "سببا متواليا" و"وتدا متضاعفا"[1]. فكلا هاتين الوحدتين توليف على غير العادة وتأصيل لما اعتبره النظام الخليليّ فرعا، لأنّهما قائمان على إضافة ساكن إلى سبب أو وتد حين يحلاّن في آخر جزء من البيت، أي الضرب، والحال أنّ الإضافة في المنوال الوزنيّ لا تكون إلاّ في المنقوص منها جزءا أو أكثر، أي أنّها من متغيّرات البنية لا من أصلها.

وأمّا الأمر الثاني فهو أنّ حازما لا ينطلق دائما من السند اللغويّ الذي يعتمد عليه علماء العروض قبله. ولهذا لم تثبت مقدّماته في القسمة فبدأها ثلاثة أجزاء ثم أضاف إليها كلّ مرّة جزءا بحسب ما يقوده إليه السياق ويقتضيه المقام بالرغم من أنّه حرّر "المنهاج" بعد أن أنهى كتابا في العروض أطال فيه واستقصى[2]. بل إنّه يشنّع بهم ويعتبرهم "فقراء إلى أن يقتبسوا تصحيح أصول صناعتهم من هذه الصناعة"[3]، ذلك أنّهم أنّهم في رأيه سقطوا إلى "حضيض صناعات اللسان الجزئيّة المبنيّة أكثر آرائها على شفا جرف هارٍ"[4]، والحال أنّ علم العروض أو المنوال العروضيّ الذي قدّمه مستند "إلى "إلى علم اللسان الكليّ الذي لا تتبيّن أصول علوم اللسان الجزئيّة ومباديه إلاّ فيه، ولكون علم اللسان الكلّي مُنشأً على أصول منطقيّة وآراء فلسفيّة موسيقية وغير ذلك"[5]. فنحن إذن أمام استدراك يعلن صاحبه أنّه من خارج الدائرة وليس تنويعا عليها، وهو استدراك لا يقرّ الأسس الأولى التي قامت عليها مختلف الأجزاء أُوَلُها وثوانيها بل هو يرى في التعلّق بها قصورا في الإدراك وفقرا إلى أصول بلاغيّة عامّة فوق منتوّع الألسنة[6]. ومع ذلك فإنّنا نرى أنّ حازما في هذا الموضع تخصيصا لا يبعد عمّا قدّمه الأوّلون، فقد استخدم اصطلاحهم في التفعيل واستند إلى تقسيماتهم الأولى والثانية فنوّع عليها وإن أعلن أنّه عادلٌ عنها. ودليل ذلك أنّ هذه الأجزاء التي ذكرها مثل "مُتَفاعِلَتُن" و"مُسْتَفْعِلاتُنْ" ترتدّ إلى فروع الأصول وهي لدى العروضيّين صورٌ ممّا أتوا به، وإن كان يسمّي بغير أسمائهم وينهج غير نهجهم.

---

1. **نفسه**، ص 236. والسبب المتوالي "متحرّك يتوالى بعده ساكنان نحو قالْ بتسكين اللام"، والوتد المتضاعف "متحرّكان بعدهما ساكنان نحو مقالْ بتسكين اللام".

2. **نفسه**، ص 259. والكتاب مفقود مع الأسف.

3. **نفسه**، ص 226.

4. **نفسه**، ص 231.

5. **نفسه**، ص 244.

6. انظر توسّعا في مستدرك القرطاجنّي في العروض في كتاب محمد العلمي، **العروض والقافية**، صص 255-285. وانظر مقاربة أشمل ذات وجهة نقديّة إنشائيّة في فصل "الوزن والموسيقى" عند حازم، ضمن: جابر عصفور، **مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي**، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، ط5/ 1995، صص 293-338.

الفصل الثالث

في نظام الأنساق العروضيّة

إذا كانت الوحدات الدنيا والأجزاء الأول والثواني تشكّل ألفباء علم العروض، بمعنى عناصره الضروريّة للتشكيل مثلما حال الحروف والحركات والصيغ الصرفيّة التي تؤلّف الكلمات، فإنّ الأنساق صغراها وكبراها تعدّ بمثابة الجمل المفيدة التي تستوجب منوالا في النظم. ونحن نسعى في هذا الفصل إلى أن نحيط بنظامها غايتنا أن نفهم هذا العلم من داخله. لماذا تشكّلت بحور دون أخرى، وعلى صورة دون غيرها، وأيّة دلالة تحملها الدوائر العروضيّة وما الغاية التي رمى إليها صاحبها إذ صوّرها على هذا النحو؟

1. البحر: في تاريخ المصطلح:

1.1. مجرى الكلمة في الأدب:

استقرّ في عرف الدارسين قدمائهم والمحدثين أنّ "البحر" عنوان لتشكيل وزنيّ أنموذجيّ تتفرّع عنه غالبا أمثلة وزنيّة مختلفة إمّا بحذف جزء أو أكثر من كلّ مصراع، فيسمّى مجزوءا أو مشطورا أو منهوكا، وإمّا بتغييرات تلحق أجزاءه ممّا سمّاه أهل العروض بالزحافات والعلل. ويدعونا المنهج الذي اتخذناه في هذا الباب إلى تتبّع مصطلح البحر في التراث قبل القرن الثاني الهجريّ بالنظر إلى سياق استعماله ودواعي اتّخاذه عنوانا للنسق الوزنيّ الأنموذجيّ. وإنّ الذي دفعنا إلى هذا الإجراء ما نلاحظه من تنافر بين اصطلاح عروضيّ قائم في مجمله على بيئة صحراويّة وهذا المصطلح العائد إلى عالم لا يمتّ إلى الصحراء بسبب. فلا يخفى أنّ أغلب الجهاز المصطلحي في علم العروض يرجّع أشياء الخيمة وأسماءها ويسبك من عناصر البادية ووسائل الحياة فيها عناوينَهُ على مجرى المشابهة، سواءٌ أكان ذلك خاصّا بالمصطلحات المعروفة من بيت وسبب ووتد أم كان متّصلا بوُسُومِ الزحافات والعلل[1].

---

1. يقول محمد كشاش: "ومن العلوم التي راحوا يضعون مصطلحاتها عِلْمَا العروض والقافية. ولمّا كان هذا العلمان يرتبطان أشدّ الارتباط بموسيقى وقع أقدام الإبل وإيقاع خفقان الريح في الخباء وصوت الأشطان بالبئر وأسس الخباء في وسط الصحراء، فقد أمست ألفاظها وأوصافها مادّة اشتقوا منها مصطلحات العروض". في: **مضارب اللغة – من أين أتت المصطلحات في علم العروض**، مرجع سابق، ص 37.

وأمّا مصطلح البحر فيبدو دخيلا على هذا العالم[1]. ولذا قد يكون من المناسب أن نتتبّع مسلك دخوله إلى عالم العروض. غير أنّ كلمة بحر، وإن تكن غريبة عن عالم البادية، فهي مع ذلك غير غريبة عن عالم لغتها. ولسنا بحاجة إلى أن نستقرئ حضورها في الشعر الجاهليّ، فهي وافرة الحضور تُصرّف مرّة على الحقيقة وأخرى على المجاز[2]. وقد ردّدها القرآن الكريم في واحد وأربعين موضعا إفرادا وتثنية وجمعا[3]. واللافت في مواضعها أنّ اثنين منها جاءت فيهما الكلمة معدولة عن العادة في الاستعمال ودلّت فيهما معا على الاتّساع المفرط في القول. والآيتان هما:

- "قُلْ لَوْ كَانَ الْبَحْرُ مِدَادًا لِكَلِمَاتِ رَبِّي لَنَفِدَ الْبَحْرُ قَبْلَ أَنْ تَنْفَدَ كَلِمَاتُ رَبِّي وَلَوْ جِئْنَا بِمِثْلِهِ مَدَدًا" (الكهف، 109).
- "وَلَوْ أَنَّمَا فِي الأَرْضِ مِنْ شَجَرَةٍ أَقْلَامٌ وَالْبَحْرُ يَمُدُّهُ مِنْ بَعْدِهِ سَبْعَةُ أَبْحُرٍ مَا نَفِدَتْ كَلِمَاتُ اللهِ إِنَّ اللهَ عَزِيزٌ حَكِيمٌ" (لقمان، 37).

والكلمة فيهما واردة في مضمار الدلالة التي استصفاها المعجميّون العرب للجذر (ب.ح.ر) وهي الاتّساع والانبساط والعمق، فقد قال الخليل: "سُمّي البحر بحرا لاستبحاره وهو انبساطه وسعته"[4]، ولكنّها تخرج فيهما من عالم الماء إلى عالم آخر مادّته كلمات الله، أو هي تجري على ماء الكتابة وهو الحبر والمداد. وهو ما يعني أنّ التداول العربيّ للكلمة يصل منذ أمدٍ وجها من وجوه الوصل بين الكلام والبحر للدلالة على السعة في القول والتبحّر في أجناسه. وبالعودة إلى تصانيف الأدب نجد ابن رشيق يورد في كتابه "العمدة" قولا لأبي بكر يقدّم فيه النابغة على غيره من الشعراء معلّلا أنّه "أحسنهم شعرًا، وأعذبهم بحرًا، وأبعدهم قعرًا"[5]، ولا نحسب اللفظة ها هنا تجري مجرى الاصطلاح على نمط من أنماط الوزن بل هي أقرب إلى الدلالة على الإطار العامّ الذي يجري فيه شعره، وهو ما تدعمه السجعة الأخيرة "قعرا"، فلا دلالة لها إلاّ الغوص في القول والتبحّر فيه. وربّما كان استعمال "البحر" نواة أولى لاستعارة لاحقةٍ،

---

1. انظر: تنوير 1.1 الإيقاع / البحر: في إعادة تأسيس المصطلح العربيّ، في: منصف الوهايبي: **الطائيّة في الشعر**، صص 91-99.

2. لاحظنا أنّ عنترة بن شدّاد هو أكثر شعراء ما قبل الإسلام استعمالا للكلمة إذ تخرج غير مخرج العادة. فقد وردت لديه ثماني مرّات. انظر **ديوانه** برواية الخطيب التبريزي، تحقيق مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1/1992. وفيه يرد المركّب "بحر المنايا" أربع مرّات. ص 49، 93، 188، 190. وفي موضع ثانٍ يرد المركّب "بحر الهلاك"، ص 83، وفي موضع ثالث يرد المركّب "بحر من رجال"، ص 108. وفيها جميعا خرجت الكلمة من الدلالة الوضعيّة إلى دلالة ثانية قائمة على المشابهة ركنها النوويّ الاتّساع الشديد وتفريعها الخوف والظلمة والكثافة.

3. انظر: محمد فؤاد عبد الباقي، **المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم**، مطبعة دار الكتب المصريّة، القاهرة، 1364 هـ، ص 114.

4. الخليل، **كتاب العين**، مادّة (ب.ح.ر). وانظر: ابن فارس، **مقاييس اللغة**، مادة (ب.ح.ر). وفي **لسان العرب**: "سُمّي بذلك لعمقه واتّساعه"، مادّة (ب.ح.ر).

5. ابن رشيق، **العمدة**، 1/ 145.

في الشعر والكلام عليه، معقودةٍ على ماء الكلام بمعنى السلاسة والسعة. فقد جرى على ألسنة القدماء في سياق الثناء على الشعر قولُهم "بيت كثير الماء والرونق"[1] أو "لفظ بارع ونسج كثير الماء"[2].

ولعلّ الشاهد الأهمّ هو ما رواه الجاحظ في "البيان والتبيين". فقد أورد أبياتا غير معزوّة يُضاف فيها القول إلى البحر في صيغة الجمع "بحور"، وتنشأ عن الصلة بينهما استعارة السباحة في القول والغوص فيه على نحو مقصود بدليل الفعل "سبح". والأبيات هي: [من الوافر التامّ]

سَلِ الخطباءَ هل سَبَحُوا كسَبْحِي — بحُورَ القَولِ أو غَاصُوا مَغاصِي

لِسَانِي بالنَّثِير وبالقَوافِي — وبالأسجاع أمهَرُ في الغِوَاصِ

مِن الحُوت الذي في لُجِّ بحْرٍ — مُجيدِ الغوْصِ في لُجَج المَغَاص[3]

وقد عثرنا، بفضل الأدوات الحديثة في البحث، على هذه الأبيات في ديوان عبيد ابن الأبرص مع تغييرٍ في الرواية مألوفٍ في الشعر القديم. وصورتها في الديوان:

سَلِ الشُعَراءَ هل سَبَحُوا كسَبْحِي — بحُورَ الشِعرِ أو غَاصُوا مَغاصِي

لِسَانِي بِالقَرِيضِ وبالقَوافِي — وَبِالأَشْعارِ أمهَرُ في الغَوَاصِ

مِن الحُوت الذي في لُجِّ بحْرٍ — مُجيدِ الغوْصِ في اللُّجَجِ القِمَاصِ[4]

فقد استُبْدل الخطباءُ بالشعراء والنثيرُ بالقريض والأسجاع بالأشعار و"لُجَجُ المَغَاصِ" بـ"اللَجج القِمَاصِ" هروبا فيما يبدو من الإيطاء. على أنّ أهمّ تغيير في الرواية هو تعويض "بحور القول" بـ"بحور الشعر" في بداية عجز البيت الأوّل. وهو تعويض ينسجم لا محالة مع باقي التغييرات. فرواية الجاحظ تجعل الشاعر مفتخرا بنفسه خطيبا شاعرا سجّاعا، أي أميرا للكلام بمختلف أجناسه، بينما تتخيّر رواية الديوان صورة واحدة للمتكلّم هي صورة الشاعر. ولهذا صبّت كلّ التعديلات في هذه الوجهة.

وشبيه بذلك ما أورده الأصفهاني في مفاخرة "ابن ميّادةَ وعِقَالِ بن هاشم بباب الوليد بن يزيد"[5] إذ قال ابن ميّادة: [من الطويل]

---

1. الآمدي، **الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري**، 1/ 465.

2. **نفسه**، 3/ 602. وانظر أيضا مواضع شبيهة في 1/ 5، 423، 530؛ 2/ 70، 199، 301.

3. الجاحظ، **البيان والتبيين**، 1/ 179. ولم يهتد المحقّق عبد السلام هارون إلى نسب هذه الأبيات كما ذكر في الإحالة رقم 1.

4. عبيد بن الأبرص، **الديوان**، شرح أشرف عدرة، دار الكتاب العربي، بيروت، 1994، ص 73. وننبّه إلى أنّ كلمة "الغواص" الواردة في قافية البيت الثاني شكلها عبد السلام هارون بكسر الغين، بينما هي في الديوان بفتحها. وقد عدنا إلى لسان العرب فلم نعثر على هذا المصدر في مادّة (غ.و.ص)، والموجود هو "الغوص" و"الغياصة".

5. الأصفهاني، **الأغاني**، 2/ 201.

فَجَرْنَـــا يَنَـــابِيعَ الكَـــلاَمِ وبَحْـــرَهُ فأَصْـبحَ فيــهِ ذُو الرِّوَايَــةِ يَسْــبَحُ
ومــا الشِّــعْرُ إلاَّ شِـعْرُ قَـيْسٍ وخِنْـدِفٍ وقَـــولُ سِـــوَاهُمْ كُلْفَـــةٌ وتَمَلُّـــحُ

فأجابة عقالٌ: [من الطويل]

أَلاَ أَبْلِـــغِ الرَّمَّـــاحَ نَقْـــضَ مَقَالَــةٍ بِهَـــا خَطِـــلَ الرَّمَّـــاحُ أوْ كـانَ يَمْـــزَحُ
لَـئِنْ كـانَ فِي قَـيْسٍ وخِنْـدِفَ أَلْسُـنٌ طِــوَالٌ وَشِــعْرٌ ســائِرٌ لــيسَ يُقْـدَحُ
لقــدْ خَــرَقَ الْحَيُّ اليَمَــانُونَ قَــبْلَهُمْ بُحــورَ الكَــلاَمِ تُسْــتَقَى وهْـيَ تَطْفَــحُ

ذلك أنّ العبارة تكاد تجري على المجاز نفسه في القولين، فتصل بين البحر والكلام وتستغرق وجوه المشابهة بالسبح والاستقاء والطفح دلالة منها على الاتّساع والتبحّر في القول.

ولا نريد أن نذهب بالقراءة إلى أنّ عبيد بن الأبرص، وهو جاهليّ وصاحب إحدى أهمّ القصائد المختارة من شعر الجاهليّين، يقصد بـ"بحور الشعر" معناها المألوف في علم العروض، ولا أنّ ابن ميّادة وعقال بن هاشم، وكلاهما من شعراء عصر بني أميّة، يقصدان بـ"بحور الكلام" جنسا من القول أو نمطا مخصوصا منه مسبوكا على هيئة وزنيّة محدّدة. فذلك في رأينا بعيدٌ، فضلا عن أنّ السياق لا يتقصّد استعمال لفظ البحر على وجه الاصطلاح. ولكنّنا نودّ أن نؤكّد أنّ الربط بين البحر والكلام أيّا يكن جنسه، آيات قرآنيّة أو أبياتا شعريّة أو خطبا وأسجاعا، راسخٌ في الاستعمال وليس دخيلا عليه في القرن الثاني الهجريّ، عصرِ الخليل بن أحمد. ذلك أنّنا يمكن أن نسارع بالقول إنّ فرادة اصطلاح "البحر" في علم العروض، وهو المتخمة مصطلحاته بعالم الصحراء والبادية، تدفعنا إلى اعتباره أثرا من آثار العروض اليوناني بحجّة أنّ كلمة الإيقاع في اليونانيّة، كما ساد الاعتقاد، تدلّ على حركة أمواج البحر وعودها مدّا وجزرا ممّا تَبَسَّطَ فيه إيميل بنفينست في مقال له شهير[1] تَعَقَّبَ فيه تاريخَ المصطلح في أصوله اليونانيّة مبيّنا في البدء أنّ الربط التاريخيّ بين البحر والإيقاع بحاجة إلى مراجعة لأنّ الفعل "سال"، وهو الذي اشتقّ منه لفظ الإيقاع في اليونانية ruthmos، لا ينطبق على البحر بل على الوديان والأنهار، فالبحار لا تسيل ولا يجري لها ماء، ومستعرضا ثانيا دلالات الكلمة قبل إعادة الصياغة الأفلاطونيّة لها[2] فجعلتها منذورة للعَوْدِ والتكرار المنتظم.

---

1. Émile Benveniste, *«La notion de "rythme" dans son expression linguistique»*. In. Problèmes de linguistique générale, T 1. Gallimard, coll. «Tel», Paris, 1966. pp. 327-335.

2. انظر عرضا جيّدا لمقال بنفينيست وإعادة تنظيم لأفكاره ومناقشتها في:

Lucie Bourassa, *Rythme et sens: Des processus rythmiques en poésie contemporaine*, Les Editions Balzac (Collection L'Univers des discours), Montréal, 1993, pp. 21-34.

وانظر كذلك: تنوير 2.1 الإيقاع / المصطلح الأجنبيّ، في: منصف الوهايبي: **الطائيّة في الشعر**، صص 99-107.

ولكنّ الأمور لا تؤخذ بالقرينة الواحدة ولا تُتناول جملةً وعمومًا، فهي تحتاج كما ذكرنا في موضع سابق إلى تفصيلٍ دقيق ونظرٍ أشمل لا يقتصر على ملاحظة هنا أو هناك، بل يقتضي تتبّعا دقيقا للظاهرة في مختلف العلوم اللغويّة ومنها علم العروض. وكلُّ نظرٍ في تصوّرنا ينبغي أن يكون ذا نسقٍ قادرٍ على تفسير الظواهر المختلفة بحيث يرجّع بعضها بعضا ويستدعي الواحدُ منها الآخر فيكون له ما يشبه الصدى، إذ لا معنى للملاحظات المعزولة ما لم تنتظم في نسق وتولّدْ قرائن قادرة على تفسير ظواهر أخرى؛ وذلك فضلا عن أنّ تاريخ استعمال مصطلح "بحر" بحاجة إلى ضبط وتدقيق قد يراجعان كثيرا من الأحكام الجاهزة الناجزة كما سيأتي أدناه.

إنّ ما نستصفيه ممّا ذكرناه أعلاه أنّ الكلام موصول أحيانا في التداول العربيّ القديم بالبحر، على وجه المشابهة في سياق الثناء[1]، وأنّه إذ يكون كذلك لا يدلّ على صراط مستقيم يستقرّ فيه المتكلّم أو تنقطع معه الأسباب، بل يدلّ على التفنّن فيه والذهاب به مذاهب شتّى تسمح بها دلالات العمق والسعة والانبساط القائمة فيه. وهو ما يمكن أن ينبّهنا إلى أنّ في إجراء العبارة على ذلك النحو إشارةً إلى أنموذج وأمثلةٍ عليه قد لا تنتهي. وربّما كان هذا هو المدخل الذي سوّغ للخليل تسمية أنموذج النسق الوزنيّ بالبحر، في حال صحّت نسبة الاصطلاح إليه كما سيأتي.

والغالب أن يتردّد في مثل هذا السياق نصٌّ لابن فارس يؤكّد أنّ العروض "كان متعارَفًا معلوما" قبل الإسلام، وحجّتُهُ في ذلك "اتّفاقُ أهل العلم على أنّ المشركين لـمّا سمعوا القرآن قالوا أَوْ من قال منهم: إنّه شعر. فقال الوليد بن المغيرة منكرًا عليهم: لقد عرضتُ مَا يقرؤه محمد على أقراء الشعر هزجه ورجزه, وكذا وكذا، فلم أرَه يشبه شيئا من ذلك. أفيقول الوليدُ هذا، وهو لا يعرف بحور الشعر"[2]. وما يهمّنا منه خاتمته. ذلك أنّ عبارة "بحور الشعر" هنا تعود إلى ابن فارس (ت 395 هـ) لا إلى الأقدمين، ولهذا لا ينبغي أخذها مأخذ التاريخ للمصطلح. وفضلا عن ذلك فقد تأوّل الظاهرة في رأينا وأبعد، تماما مثلما قطع بالتوقيف في اللغة[3] بل بالخطّ نفسه[4] ونسب أوّل كتابة عربيّة إلى آدم[5]، وعلى هذا النحو كان علم العروض بدوره عند ابن فارس متعارفا معلوما. والواقع أنّ العروض، من حيث هو نظام في أذهان المتكلّمين ومنوال من القول الموزون يجري على الألسنة متى تقصّدت الشعر وتهيّأت له، لا يمكن إلاّ أن يكون

---

1. من الأمثلة المتقدّمة في التاريخ على أنّ هذا الاقتران بين البحر والقول قد استقرّ في الخطاب الواصف، ما يُروى عن الضبّي حين طُلب منه الحَكم بين الفرزدق وجرير: "الفرزدق ينحت من صَخْرٍ وَجَرِير يغْرف من بَحر". انظر: ابن سلاّم الجمحي، **طبقات فحول الشعراء**، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدني، جدّة، د.ت.، 2/ 474.
2. ابن فارس، **الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب**، صص 41-42.
3. **نفسه**، ص 36.
4. **نفسه**، ص 39.
5. **نفسه**، ص 38.

قديما قدم الشعر نفسه، وإلاّ ما أمكن للشعراء أن يأتوا بالقصائد على الأوزان ذاتها ويجروا العبارة على هيئة إيقاعيّة متشابهة. وشأن العروض، بهذا المعنى، شأنُ النحو واللغة. فلم يكن العرب بحاجة إلى "كتاب" سيبويه حتّى يصيبوا القول ولا كانوا قبل كتاب "العين" بغافلين عن دلالات ألفاظهم. وإذا كنّا نقبل أنّ ثمّة نحوا في الذهن تنتظم وفقه التراكيبُ وسبلا في نظم الكلام يتملّكها المتكلّم من محيطه ومعجما ذهنيّا ناشئا عن معايشة اللغة يستعملها المتخاطبون دون الحاجة إلى قواميس، فكذلك أمر وزن الشعر. ولهذا يجدر التمييز بين العروض وعلم العروض، مثلما نميّز بين النحو وعلم النحو. فالأوّل في الزوجين ملكةٌ في الذهن ناشئةٌ بطريقة معقّدة عن معرفة حسيّة بالكلام، منظوما كان أو منثورا، وقائمة على إدراك حسيّ تقريبيّ بمناويله وأنحاء تصريفه، وهي ملكة قادرة على توليد الأشكال الشبيهة عبر المقايسة تماما مثلما يتكلّم الفرد في انسجام مع لغته الأمّ وإن لم يتعلّمها في المدارس ويحفظْ وجوه الصحّة فيها والخطأ. والثاني خطاب علميّ واصف درَسَ الظاهرة وتملّك ناصيتها بتسمية وجوهها وعناصرها وسعى إلى صياغتها بشكلٍ علميّ. وهي ليست الصياغة الوحيدةَ الممكنة بالضرورة، ولكنّها التي استقرّ عليها رأيُ الدارسين الأوائل ضمن أفق معرفيّ مخصوص وبآليّات وصفٍ وتحليلٍ يسمح بها فضاؤهم الثقافيّ.

2.1. مجرى المصطلح في تصانيف العروض

لقد فوجئنا ونحن نتتبّع تاريخ المصطلح في كتب العروض واللغة والأدب عامّة أنّ مصطلح بحر، إذ يدلّ على نسق من الوزن مخصوص، لم يرد في أيّ مصنّف يعود إلى ما قبل نهاية القرن الرابع الهجريّ ممّا هو موجود بين أيدينا من منشور تلك التصانيف، وهي كثيرة بالرغم من افتقادنا لمصنّف الفراهيدي في العروض. فنحن لم نعثر على مصطلح "بحر" بالمعنى العروضيّ الدقيق في كتابيْ الأخفش في العروض والقوافي، ولا في "طبقات" ابن سلاّم الجمحي (ت 232 هـ)، ولا في كتاب المازني (ت 248) في القوافي، ولا في تصانيف الجاحظ (ت 255 هـ) المختلفة، ولا في "الشعر والشعراء" لابن قتيبة (ت 276 هـ)، ولا في كتاب المبرّد (ت 285 هـ) في القوافي، ولا في "قواعد الشعر" لثعلب (ت 291 هـ) ولا في "مجالسه"، ولا في "طبقات" ابن المعتزّ (ت 296 هـ) أو "بديعه"، ولا في كتاب ابن كيسان (ت 299 هـ) في "تلقيب القوافي"، ولا في كتابيْ الزجّاج (ت 311 هـ) وابن السرّاج (ت 316 هـ) في العروض، ولا في "عيار الشعر" لابن طباطبا (ت 322 هـ)، ولا في "العقد الفريد" لابن عبد ربّه (ت 328 هـ) بالرغم من كونه أقدم نصّ وصلنا يتبسّط في دراسة العلم، ولا في "أخبار أبي تمّام" للصولي (ت 335 هـ)، ولا في "نقد الشعر" لقدامة بن جعفر (ت 337 هـ)، ولا في الكتاب المستفيض لأبي الحسن العروضي (ت 342 هـ) في العروض، ولا في "أمالي" القالي (ت 356 هـ)، ولا في "أغاني" الأصفهاني (ت 356

هـ) على ضخامته، ولا في "موشّح" المرزباني (ت 384 هـ) الذي تتبّع فيه مآخذ العلماء على الشعراء. وأوّل حضور لكلمة "بحر" في سياق الحديث عن عروض الشعر كان في خاتمة كتاب "الجراثيم" لابن قتيبة، إن صحّت نسبته إليه. على أنّنا ينبغي أن نسارع بالقول إنّه لم يرد بالمعنى المستقرّ لدينا الآن. فقد دلّ دائما على معنى الجزء من الوزن والركن منه في المواضع التسعة التي ورد فيها. وهي:

- "أوّل الشعر الطويلُ، وهو مثمّن أيْ على ثمانية أبْحُرٍ"[1].
- "يجوز في كلّ فَعُولُنْ فَعُولُ بإسقاط التنوين، وإذا سقط الخامس من البحر كان مقبوضا"[2].
- "الوافر مسدّسٌ وبحرُهُ: مفاعلتن مفاعلتن فعولن"[3].
- الهَزَجُ مُرَبَّعٌ بحوره: مفاعيلن أربعَ مرّات"[4].
- الرجز أربعة أجناسٍ، مسدّس ومربّع ومثلّث ومنهوك بَحْرَانِ"[5].
- المنهوك بحران وبيته: يَا لَيْتَنِي فيها جَذَعْ"[6].
- المنسرحُ مُسَدَّسٌ وَبُحُورُهُ، مستفعلن مفعولات مفتعلن"[7].
- الخفيف مسدّس وبحوره: فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن"[8].
- المجتثّ مربّعٌ وبحوره: مستفعلن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن"[9].

ولسنا بحاجة إلى التعليق على كلّ موضع على حدة، فالذي يعنينا أنّ كلمة "بحر" عنت في كلّ سياق ممّا سبق الجزءَ من الوزن، أي "التفعيلة" بحسب ما يجري على ألسنة المعاصرين. وأمّا أنموذج الوزن نفسه فلا اسم له غير أسمائه المفردات كالطويل والبسيط وغيرهما. وهو ما يعني لدينا أنّ مصطلح "بحر" لم يستقرّ بعد، وأنّه صار يجري في بعض التصانيف دون أن يدلّ دلالته المتأخّرة، وأنّ قِدَمه ونسبته إلى الخليل بن أحمد بسبب من ذلك موضعُ شكّ. وإذا ما عوّلنا على تاريخ الوَفَيَات من أجل التأريخ الدقيق لظهور المصطلح لاحظنا أنّ أوّل ظهور له، إذ يدلّ على الجنس من الوزن، كان يتيما في كتاب "الإقناع" للصاحب بن عبّاد (ت 385 هـ) وذلك أثناء حصره للأوزان وأشكالها: "والشعر كلّه أربع وثلاثون عروضا وثلاثة وستّون ضربا وخمسة عشر بحرا في

---

1. ابن قتيبة، **كتاب الجراثيم**، تحقيق محمد جاسم الحميدي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997، 2/327. وانظر في مدى صحّة نسبة الكتاب إلى ابن قتيبة مقدّمة المحقّق.
2. **نفسه**، 2/ 328.
3. **نفسه**، 2/ 331.
4. **نفسه**، 2/ 332.
5. **نفسه**، 2/ 332.
6. **نفسه**، 2/ 333.
7. **نفسه**، 2/ 334.
8. **نفسه**، 2/ 335.
9. **نفسه**، 2/ 336.

خمس دوائر"[1]. وهو سياق صريح لا محالة في تعيينه للمفهوم ولكنّه مفرد في الكتاب لم يتكرّر حتّى في المواضع التي يفترض فيها إيراده. ثمّ يستقرّ المصطلح شيئا فشيئا في كتاب "العروض" لابن جنّي، فقد أتى فيه، على وجازته، إحدى عشرة مرّة بصيغة الإفراد والتثنية والجمع[2]، وذلك في نسخة من نسخه. وإن نحن جعلنا نهاية القرن الرابع الرابع سقفا لهذا التقصّي، وجدنا أنّ الجوهري (ت 393 هـ) أورده مرّتين اثنتين في "عروض الورقة"[3] وابن فارس بعده مرّة واحدة في النصّ الذي سقناه له أعلاه. وهو ما يسمح لنا بالتقرير أنّ هذا المصطلح صار في نهاية القرن الرابع الهجري ركنا من أركان المنظومة الاصطلاحيّة العروضيّة، لا قبل ذلك.

وأمّا غير هؤلاء ممّن صنّف في العروض فقد كان يكتفي باسم البحر كالطويل والبسيط والمديد دون اسم جامع لها، أو كان يسمّيها أبوابا كما فعل أبو الحسن العروضيّ والزجّاج في أكثر من موضع[4]. بل إنّ الذين ذكروا مصطلح البحر لم يكتفوا به فاستعملوا أيضا لفظ الباب. وهو لفظ لا يمكن أن نجعله لا محالة مخصّصا للنسق من الوزن لاحتماله أن يكون مُحيلا إلى قسمة الكتاب إلى فصول. وعلى كلّ فإنّ مصطلح "البحر" بقيت تجاوره لاحقا في الاستعمال مصطلحات أخرى من مثل "الأبواب"[5] و"الأجناس"[6] و"الأنواع"[7] و"الحدود"[8]. ولعلّ ممّا له دلالته أنّ ابن رشيق رشيق (ت 456 هـ) في "العمدة" لا يورد مصطلح بحر إلاّ مرّتين وذلك حين ينقل عن

---

1. الصاحب بن عبّاد، **الإقناع في العروض وتخريج القوافي**، ص 61-62.

2. ابن جنّي، **كتاب العروض**، تحقيق أحمد فوزي الهيب، ص 62، 80، 82، 98، 100، 145، 149، 150. وتلزم الملاحظة أنّ تحقيق حسني عبد الجليل يوسف للكتاب لا يتضمّن المصطلح إلاّ مرّتين تردان في الصفحة نفسها، ص 42؛ وأنّ ما أورده فوزي الهيب في نشرته كان اعتمادا على مخطوطات أخرى غير مخطوطة حسن حسني عبد الوهاب وإن كانا يشتركان في اعتبارها أقدم المخطوطات وأصحّها.

3. الجوهري، **عروض الورقة**، ص 11.

4. مثال ذلك قول أبي الحسن العروضي: "اعلم أنّك إذا أردت أن تفكّ بابا من باب فليس لك بدّ من أن تردّ البيت إلى أصله في الدائرة". **الجامع في العروض والقوافي**، ص 238.

5. يقول الجوهري: "وأمّا الأبواب فاثنا عشر، سبعة منها مفردات وخمسةٌ مركّبات". **عروض الورقة**، ص 11.

6. يقول ابن القطّاع (ت 515 هـ): " وأجناسه خمسة عشر وهي البحور". **البارع في علم العروض**، ص 87.

7. الأنواع هو المصطلح الذي يستخدمه الخزرجي (ت 626 هـ) في مقصورته في العروض. انظر: الدماميني، **العيون الغامزة على خبايا الرامزة**، ص 22.

8. يقول نشوان الحميري: "وللشعر خمسة عشر حدًّا، لهنّ خمس دوائر، وخمسة أسماء، وأربعة وثلاثون عروضًا، وثلاثة وستون ضربًا. والحدود، أوّلها: الطويل، ثم المديد، ثم البسيط، ولهنّ دائرة (...)". **الحور العين**، ص 103.

الجوهري، وفيما عدا ذلك فلا أثر له[1]. وعلى النسق نفسه كان شأن موازنة الأمدي ووساطة الجرجاني[2].

ولا شكّ في أنّ هذا التأريخ لمسار المصطلح في الاستعمال يعيننا على أنّ الهرولة السريعة للربط بينه وبين المصطلح اليونانيّ خبط أعشى، وأنّ الأسلم الاحتفاظ بالدلالات الحافّة التي عقدها المتكلّمون العرب على البحر، منذ البدء، حين يقرنونه بالكلام، وهي دلالات السعة والانبساط وبُعدُ الغور.

2. نظام البحور:

البحور هي أنساق وزنيّة تتمثّل البيت من الشعر تمثّلا منتظما وترجعه إلى بنية أعلى وأعمّ. وهي لذلك تمثّل نماذج وزنيّة لا أمثلة وزنيّة. ونقصد بذلك أنّ على الدارس أن يميّز بين البحر باعتباره أنموذجا للوزن وبين وزن البيت باعتباره مثالا على ذلك الأنموذج وقيسا مخصوصا لقول منظوم[3]. ومثلما أنّ وزن الكلمة صرفيّا قد لا يطابق وزن صيغتها، كما تبيّنا أعلاه في الحديث عن أجزاء الوزن، فإنّ وزن البيت قد لا يطابق تمام المطابقة أنموذج وزنه، ولكنّ فيه دائما ما يذكّر به ويُرجعه إلى أصله الذي تحوّل عنه. وهذا الانتقال من الأنموذج إلى المثال مبدأ أصيل في علوم اللغة عند العرب. فهو الذي يسمح بإرجاع جملةٍ غابت عنها نواتها الإسناديّة من أجل تكثيف ما فيها من طاقة إنشائيّة، كقولنا "شكرا"، إلى بنية ذهنيّة غير ملفوظة تحقّق بنية الإسناد هي "أشكركم شكرا". وهو المبدأ نفسه الذي يبرّر أن نزن الفعل "قال" بـ"فَعَلَ" والاسم "مقول" بـ"مفعول" وإن يكن عدد المقاطع ونوعها غير متطابق. فنحن في مختلف الحالات أمام قول متحقّق وأنموذج عليه لم يُقلْ بينهما مسار يتضمّن عمليّات تحويل هي أحكام التقدير والحذف في الإعراب أو الإعلال في الصرف أو الزحافات والعلل في العروض.

1. ابن رشيق، **العمدة**، 1/ 219، 221.

2. لم نجد مصطلح "بحر" في "الموازنة" للآمدي يجري بمعنى يجوز حمله على معنى الوزن إلاّ مرّة واحدة وذلك قوله "لأنّ التقدمة لا تكون بالمعاني وحدها، وإنّما ينظر إلى بحر الشاعر وجنس شعره وبلاغته وقدرته". 3/ 471. وأمّا كتاب "**الوساطة**" للجرجاني فقد ورد المصطلح فيه ثلاث مرّات بدلالته الاصطلاحيّة المستقرّة، ص 413، 467، 468.

3. يعود التأصيل النظريّ للتمييز بين أنموذج الوزن ومثاله modèle de vers / exemple de vers إلى رومان ياكبسون. وقد وظّف جورج بوهاس المفهوم في جلّ أعماله على العروض العربي وخاصّة في مقاله الجامع مع برونو باولي الذي أعاد فيه توزيع الأوزان اعتمادا على زوج الثابت والمتغيّر. انظر:

G. Bohas; B. Paoli, *Métrique arabe: une alternative au modèle xalilien*, Langue française, Année 1993, Volume 99, Numéro 1, pp. 97 – 106.

على أنّنا قبل أن ننظر في هذا المسار القائم على التحويل، بحاجة إلى أن نتبيّن النظام الأنموذجي للأوزان العروضيّة المسمّى بحورا. ونعني بذلك البحث عن المنطق الذي يجعل الأجزاء الوزنيّة تأتلف على ذلك النحو دون غيره فتشكلّ نسقا مخصوصا.

1.2. خصائص النظام:

تقدّم المدوّنة العروضيّة إجابة واضحة عن هذا السؤال. وهي من نوعين. أوّلهما يمكن اعتباره قائما على الاستقراء الناقص بالضرورة. فقد نظر الخليل في أشعار العرب وجمع ما تناهى إليه من مختلف أقوالهم وسعى إلى إرجاعها إلى أصول مجرّدة عامّة قادرة على استيعاب ما تنوّع منها وبدا غير منسجم مع نظرائه. وهو مبدأ ألحّ عليه علماء العروض المتقدّمون خاصّة، كالأخفش. فقد ذكر في "باب تفسير العروض وكيف وُضعت والاحتجاج على من خالف أبنية العرب" أنّهم "جمعوا كلّ ما وصلهم من أبنية العرب فعرفوا عدد حروفِها ساكنِها ومتحرِّكِها. وهذا البناء المؤلّف من الكلام هو الذي تسمّيه العرب شعرا، فما وافق هذا البناء الذي سمّته العرب شعرا في عدد حروفه ساكنة ومتحرّكة، فهو شعر. وما خالفه وإن أشبهه في بعض الأشياء فليس اسمه شعرا لأنّ الأسماء لا تقاس"[1]. وإنْ يكن هذا القول طافحا بنزعة سجاليّة غير خافية شأنه في ذلك شأن كتاب أبي الحسن العروضيّ ممّا هو غير حاصل في التصانيف العروضيّة المتأخّرة، فإنّ ما يعنينا منه أنّه يولي التراث الشعريّ أولويّة مطلقة في استخراج المناويل الوزنيّة التي أقام عليها العرب أشعارهم. فعلم العروض، بهذا الاعتبار، ليس بناء نظريّا مسقطا على الشعر ولا أحكاما جاهزة قبليّة يراد منها استصفاء ما ينضوي إلى باب الشعر ممّا لا يجوز انضواؤه إليه، ولكنّه جهد قائم على الجمع والمعاينة والمدارسة. وإن يبدُ هذا النظر حمائيّا، فإنّه في الواقع منسجم مع ما نهجه العرب في جمعهم للغتهم. ذلك أنّ السياق العامّ الذي نشأ فيه علم العروض هو نفسه الذي تمّ فيه جمع اللغة ووضع مختلف علومها، وهو سياق اتّسم بضبط المدوّنة المرجعيّة التي يراد التعويل عليها في استخراج قوانين اللغة وأشكال القول ومختلف تصاريفه. ودليل ذلك أنّ أبا الحسن العروضيّ خصّص صفحات مطوّلة من كتابه مدافعا عن هذا التصوّر لعلم العروض. فـ"الشعر [هو] الذي أُجمع على صحّته وعُني أهل اللغة بروايته والذي جعل له الخليل ميزانا يُعرف به وقانونا يرجع إليه فيه ويحفظ به من أن يشذّ له وزن أو يزاد فيه نوع أو بناء ليس من أبنية العرب. فإنّ قوما يزعمون أنّ الأبنية يجوز أن تكون أكثر من هذه وأنّ الخليل لم يحصرها عن آخرها"[2]. ولم يرد بخلد أبي الحسن ولا أحد سواه، من أهل العروض، أنّ الخليل أهمل شعرا أو أسقط ما حقّه الأخذ به. ولهذا يؤكّد أنّه "إذا تُتبّعت

---

1. الأخفش، **كتاب العروض**، ص 143.

2. أبو الحسن العروضي، **الجامع في العروض والقوافي**، ص 60.

الأشعار التي نقلتها الرواة عن العرب الفصحاء لم تخرج عن الأوزان التي ذكرها الخليل"[1].

إنّ الاستقراء هو العنوان الأوّل البارز الذي أبرزته تصانيف العروض لاعتبار الأنساق الوزنيّة على نحو ما دون غيره. وقد يكون الجدال الدائر بين العروضيّين وسواهم في عصر التدوين صورة للجدال الدائر بين أهل اللغة وغيرهم ممّن كان مرجعُهُ في النظر غيرَ لغويّ كالمناطقة والفلاسفة. ولهذا خفتت حدّة السجال لاحقا إلى حدّ الغياب تماشيا مع خفوته ثم غيابه من مصنّفات العلوم اللغويّة. وربّما كان ذلك هو السبب الذي دعا أحد المعتزلة من اللغويّين، وهو الزمخشري، إلى التوسّط فجعل هذه الأنساق مخصوصة بما رُوي من شعر العرب لا بما يمكن أن تكون عليه بإطلاق. وذلك في قوله: "إنَّ من تعاطى التصنيف في العروض، من أهل هذا المذهب، فليس غرضه الذي يؤمّه أن يحصر الأوزان التي إذا بُني الشعر على غيرها لم يكن شعراً عربيّا، وأنَّ ما يرجع إلى حديث الوزن مقصور على هذه البحور الستةَ عشرَ لا يتجاوزها. إنما الغرض حصر الأوزان التي قالت العرب عليها أشعارها. فليس تجاوز مقولاتها بمحظور في القياس، على ما ذكرت"[2].

أمّا الإجابة الثانية التي تقدّمها تصانيف العروض فيصحّ تسميتها استدلاليّة. ونقصد بذلك أنّ الخليل بنى هذه الأنساق الوزنيّة المسمّاة بحورا استنادا إلى منطق شبيه بالذي أجراه في بناء الأجزاء. ولهذا كان ثمّة دائما في النظام الذي أنشأه مزاوجةٌ بين أنموذج ومثال ومراوحةٌ بين استقراء أشعار العرب والاستدلال بها وعليها. حتّى، إذا ما تبنّينا النظام، ما أمكننا إلاّ التنويع عليه من داخله لأنّ بعضه يشدّ بعضا والفصل منه يرجّع نظيره ويؤول إليه. فقد انتهينا سابقا إلى أنّ أجزاء الوزن الثمانية لفظا والعشرة حكما هي أقصى ما يمكن أن ينتجه علم العروض استنادا إلى الأسس التي وضعها الخليل في انسجام مع أبنية الكلم العربيّة. ونحن نذهب في هذا السياق إلى أنّ نماذج الوزن الذي ضبطها الخليل، بمستعملها ومهملها ممّا تحتويه الدوائر العروضيّة، هي أقصى ما يمكن أن ينشأ منها ضمن معايير الانسجام نفسها. وبيان ذلك أنّ الفراهيديّ صاغ البحور، بعد الاستقراء والنمذجة، عبر مسلكين. أوّلهما ما اعتبره الجوهري إفرادا وتركيبا[3]، فمن البحور ما كان مفرد الجزء ومنها ما كان مركّبا من عدد من الأجزاء. ولـمّا كانت الأجزاء العشرةُ في تكوينها تشتمل ثلاثةٌ منها على وتد مفروق، وهي مفعولاتُ ومستفع لن وفاع لاتن، وكان تكرارها يقتضي أن يشتمل أنموذج الوزن على أكثر من وتد مفروق، وهو كما تبيّنّا أعلاه ثقيل منافر ولهذا لا يتكرّر السبب الثقيل في الجزء ولا

---

1. نفسه.
2. الزمخشري، **القسطاس في العروض**، صص 23-24.
3. "وأمّا الأبواب فاثنا عشر، سبعةٌ منها مفرداتٌ وخمسة مركّبات". الجوهري، **عروض الورقة**، ص 11.

يتأخّر على السبب الخفيف ولا يجتمع مع وتد مفروق، كانت البحور المفردةُ الجزءِ قائمة على الأجزاء التي تتوافر على الأوتاد المجموعة لا المفروقة، وهي سبعة[1]. وذلك على النحو الآتي، وسنكتفي في هذا الجدول بأنموذج وزن المصراع الواحد لقيام البيت على بنية التناظر بين مصراعيه: (ج13)

الجزء	عدد الأجزاء	البحر	عدد المتحركات والسواكن	عدد المقاطع
فعولن	4	المتقارب	20	12
فاعلن	4	المتدارك	20	12
مفاعيلن	3	الهزج	21	12
مستفعلن	3	الرجز	21	12
فاعلاتن	3	الرمل	21	12
مفاعلتن	3	الوافر	21	15
متفاعلن	3	الكامل	21	15
مفعولاتُ	0	ø	0	0
مستفع لن	0	ø	0	0
فاع لاتن	0	ø	0	0

يكشف هذا الجدول بدءا أنّ البحور المفردة، وجميعها ممّا قالت عليه العرب أشعارها على تفاوت بينها في نسب الشيوع، هي تلك التي يشتمل جزؤها المتعاود على وتد مجموع، وأمّا ما اشتمل على وتد مفروق فلم يجز بناء أنموج للوزن منه لأنّ معاودته تستلزم أن تكون في المصراع الواحد ثلاثة أوتاد مفروقة. وذلك مخالف للبناء بحسب فهم الخليل. وأمّا ما استنتجه الجوهريّ من أنّ جزء "مفعولاتُ" ليس بجزء صحيح بدليل أنّه لو كان كذلك " لتركّب من مفرده بحر كما تركّب من سائر الأجزاء"[2] فهو لا ينسجم مع المنوال الوزنيّ الذي ضبطه الخليل ومقتضياتِ الانسجام فيه، وهو لذلك لا يعدّ حجّة لطرح هذا الجزء ولا أخويه ذويْ الوتد المَفروق من الاعتبار. فالأجزاء بعضها منسلّ من بعض، والنظامُ من وحدة المتحرّك والساكن فيه إلى النسق الأكبر وهو الدائرة مشدودة أركانُه بعضُها إلى بعض.

وهو يكشف ثانية أنّ عدد التعاود يتناسب عكسيّا مع طبيعة الجزء. فما كان خماسيّا تعاود أربع مرّات وما كان سباعيّا تعاود ثلاث مرّات، فيكون مقدار عدد المتحرّكات

1. "إنّهم كرّروا الجزء الواحد بعينه كما هو، من غير أن يُصحبوه غيره. وذلك في جميعها، ما خلا مفعولاتُ". الزمخشري، **القسطاس في العروض**، ص 47.

2. الجوهري، **عروض الورقة**، ص 11.

والسواكن في أنموذج الوزن من البحور المفردة، بحسب نظام الخليل، إمّا عشرين أو واحدا وعشرين، وهما متقاربان ويقدّمان المدى الصوتيّ والزمنيّ المناسب للمصراع الواحد. ولكنّ القدماء مع ذلك كانوا واعين بأنّ بحر الكامل رغم قيامه على تكرار جزء سباعيّ ثلاث مرّات شأنه شأن الرجز والهزج والرمل في صورها الأنموذجيّة، كان أوفر من غيرها مقاطعَ بدليل ما ينسب إلى الخليل في سبب تسميته، فقد سمّى النسق الوزنيّ المتألّف من معاودة "متفاعلن" الكاملَ "لأنّ فيه ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره من الشعر"[1]. وثلاثون هو عدد ما فيه من مقاطع صوتيّة.

وأمّا نماذج الوزن المركّبة، أي التي تشتمل على أكثر من نوع من الأجزاء، وفيها نتبيّن مسلك الفراهيديّ الثاني في صياغتها، فيقتضي ضبطها العودة إلى أصول الأفاعيل التي تتفرّع منها أشباهُها. وقد سبق أن ذكرنا أنّها أربعة: فعولن ومفاعيلن ومفاعلتن وفاع لاتن. ونودّ أن نذكّر أنّ موقع الوتد أتى فيها جميعا في البدء، فتلك هي أمارة الأصل وتميّزه عن الفرع. وتقتضي شرائط التأليف ما يلي:

أ. **أن يكون موقع الوتد واحدا في مختلف الأجزاء التي يتركّب منها أنموذج الوزن**، فإذا كان في أوّل الجزء فينبغي أن يكون كذلك في الأجزاء الموالية، حفاظا على نسق واحد من تآلف المقاطع أو المتحرّكات والسواكن، وكذلك إن كان في ثانيه أو ثالثه. وهو ما عبّره عنه الزمخشري، في حديثه عن المزاوجة بين السباعيّات، بقوله "إنّهم أَزْوَجُوا بين جزأين، كأنّ كلّ واحد منهما هو الآخر. وذلك إزواجُهم بين مستفعلن ومفعولاتُ، لأنّهما على نسق واحد، في تقدّم السببين، وتأخّر الوتد. لا فرق بينهما إلّا أنّ وتد ذلك مجموع، ووتد هذا مفروق. وهذا بمنزلة تكريرهم الجزء الواحد، كما هو. فـ"مفعولاتُ" وإن فارق سائر الأجزاء، في أنْ لم يكرّر وحده، فقد كُرِّر مع جزء لا يكاد يبُاينه"[2]. وإنّ هذه العبارة الدقيقة "كأنّ كلّ واحد منهما هو الآخر" تثبت أنّ أهل العروض قارنوا بين هذه الأجزاء ولاحظوا وجوه التشابه والاختلاف مركّزين على انتظام الوحدات العروضيّة الصغرى وطريقة ترتيبها، ولم يردّدوا من ثَمَّ أقوالا لا طائل وراءها[3]. وإذا استدعت المزاوجة من جهة أخرى أن تكون بين عنصرين مختلفين، أي بين جزء خماسيّ وآخر سباعيّ فينبغي المحافظة على نفس الشرط، وقد عبّر عن ذلك

---

1. ابن رشيق، **العمدة**، 1/ 220. وانظر في نفس الصفحة تفسيره لأسماء باقي البحور.

2. الزمخشري، **القسطاس في العروض**، ص 48.

3. انتبه بعض المستشرقين إلى دور موقع الوتد في البحر والدائرة، وبدا عرضهم كأنّ فيه إعلانا لما غفل عنه القدماء إذ يردّدون التشكيلات الوزنيّة دون إفصاح عن نظامها. والواقع أنّنا بحاجة إلى الإنصات الجيّد إلى نصوصهم لا أكثر. انظر مقال فايل في دائرة المعارف الإسلاميّة:

Gotthold WEIL, Article ʿ*Arud*, in E.I, 2ème éd. Leiden, Brill, T1. pp. 688-698.

وانظر مقال الأستاذ محمد اليعلاوي الذي عرض فيه "نظرية" فايل في: **مشكلة الدوائر العروضيّة وصلتها بحقيقة الوزن في الشعر العربي**، حوليات الجامعة التونسيّة، تونس، ع 4، 1967، صص 101-120.

الزمخشري بقوله: "إنّهم أزوجوا بين خماسيّ وسباعيّ، لو حذف من السباعيّ ما طال به الخماسيّ لم يتباينا في الوزن"[1].

ب. **أن يكون المدى الصوتيّ والزمنيّ لأنموذج الوزن لا يقصر عن مدى باقي النماذج ولا يفرط في الطول في الوقت نفسه.** ولهذا اقتضت المزاوجة بين الجزء الخماسيّ والجزء السباعيّ تناوبا منتظما قائما على جزأين جزأين، ذلك أنّ إفراد جزء وتثنية الآخر يؤدّي أوّلا إلى غياب الاتّساق ويؤول ثانيا بالمدى إلى أن يكون قصيرا دون العشرين متحرّكا وساكنا. فبخماسيّ مع سباعيّين يكون المدى تسعة عشر، وبسباعيّ مع خماسيّين يكون المدى سبعة عشر. وأمّا المزاوجة المنتظمة فتجعل المدى أربعة وعشرين متحرّكا وساكنا، وهو أقصى ما يكون. وممّا له دلالة أن يسمّي الخليل هذا النسق من الوزن طويلا وبسيطا ومديدا. فقد روى الأخفش أنّه سأله "لِمَ سمّيت الطويل طويلاً؟ قال: لأنّه طال بتمام أجزائه، قلتُ: فالبسيط؟ قال: لأنّه انبسط عن مدى الطويل"[2].

ج. **ألاّ يتكرّر الوتد المفروق في أنموذج الوزن**، وهو السبب نفسه الذي يمنع من بناء نسقٍ منه بمفرده. ولهذا فإنّ التأليف مع الجزء ذي الوتد المفروق لا يتمّ إلاّ بجزأين فيهما وتدٌ مجموع مع المحافظة على الشرط الأوّل. ولـمّا كانت المزاوجة غير ممكنة مع جزء خماسيّ لقصر المدى وغياب الانتظام كما هو أعلاه، لم يبق إلاّ أن يتزاوج هذا الجزء الأصل من السباعيّات، وهو فا ع لاتن، مع أشبه الأصول إليه وهو مفاعيلن لكونهما معا يبتدئان بوتد. ومنهما في الواقع تتشكّل الدائرة الرابعة في نظام الخليل وهي المسمّاة "المشتبه".

د. **أنّ السبب الثقيل لا يجتمع مع غيره**، تماما مثلما كان الأمر في تركيب أجزاء الوزن، حتّى إنّ العروضيّين جعلوه مقترنا دائما بآخر خفيف فسمّوهما سببين مقرونين مرّة وفاصلة صغرى ثانية. ولـمّا كان هذا السبب غير قائم إلاّ في الجزأين "متفاعلن" و"مفاعلتن" ولم يكن ممكنا المزاوجة بينهما لاختلاف موقع الوتد فيهما، لم يدخل هذان الجزآن في مزاوجة مع أيّ جزء آخر.

3. نظام الدوائر العروضيّة:

1.3. مبدأ التوليد فيها:

فإن نحن نزّلنا هذا الانتظام العامّ إلى وزن مقولٍ باعتماد أجزاء التفعيل لاحظنا أنّ التركيبات الممكنة للأنساق الوزنيّة هي تلك الموضوعة، دون سواها، في الدوائر

1. الزمخشري، **القسطاس في العروض**، ص 48.
2. ابن رشيق، **العمدة**، 1/ 220.

العروضيّة بمستعملها ومهملها، أي ببحورها الخمسة عشر في ما يُروى عن الخليل والستّة عشر بحسب ما يُنسب إلى الأخفش، وإن كان كتابه في العروض لم يُثبت هذا الذي تداركه على شيخه كما سيأتي[1]. ونودّ أن نشير في هذا السياق إلى أنّ الدوائر العروضيّة أو الأنساق الوزنيّة العليا هي امتداد لدوائر أصغر كنّا قد نبّهنا إليها أعلاه في حديثنا عن الأجزاء الثواني عند الدماميني. والنتيجة الرياضيّة الأولى التي نتوقّعها بخصوص عدد البحور في كلّ دائرة هو تناسبها تناسبا تامّا مع عدد ما في الجزء المكرّر أو الأجزاء المتزاوجة من أركان، أي من أسباب وأوتاد. فالدائرة التي تنهض على تكرار الجزء "مفاعيلن" مثلا، وهي المسمّاة دائرة المجتلب[2]، لن تنتج إلاّ بحورا ثلاثة لأنّ هذا الجزء يتكوّن من ثلاثة أركان هي وتد في أوّله وسببان لاحقان به. وقس على ذلك باقي الدوائر. وتفصيل ذلك بحسب الأجزاء الأصول ما يلي، ونعمد ترتيبها وفق هذا المبدأ ترتيبا متناسبا من الجزء الخماسيّ المفرد إلى الأجزاء السباعيّة المزدوجة: (ج14)

الوحدة الوزنيّة المكرّرة	أركان الوحدة الوزنيّة المكرّرة	الدائرة	البحور
فعولن × 4	1 و + 1 س = 2 ر[3]	**المتّفق**	2 ب ← **بحران هما المتقارب والمتدارك**
مفاعيلن × 4	1 و + 2 س = 3 ر	**المجتلب**	3 ب ← **ثلاثة بحور هي الهزج والرجز والرمل**
مفاعلتن × 3	1 و + 1 ف = 2 ر	**المؤتلف**	2 ب ← **بحران هما الوافر والكامل**
(**فعولن** + **مفاعيلن**) × 2	(1 و + 1 س) + (1 و + 2 س) = 5 ر	**المختلف**	5 ب ← **ثلاثة بحور مستعملة هي الطويل والبسيط والمديد وبحران مهملان**
مفاعيلن + **فاع**	(1 و + 2 س) + (1 و + 2	**المشتبه**	9 ب ← **ستّة بحور**

1. لم يشتمل كتاب العروض للأخفش على أيّة إشارة إلى بحر المتدارك المنسوب إليه. وهو يُلفظ مرّة بفتح الراء إشارة إلى نسبته إلى الأخفش ومرّة بكسرها إشارة إلى نمط إيقاعه وهو الخفّة والسرعة. انظر في تاريخ هذا البحر وحديث القدماء عنه، مقال: عمر خلّوف، **البحر المتدارك**، ضمن مجلّة الدراسات اللغويّة، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلاميّة، الرياض، م 4، ع 2، 2002، ص 234-256.

2. وحده الخطيب التبريزي بين أهل العروض يسمّي هذه الدائرة، وهي الثالثة في ترتيب الخليل، دائرة المشتبه ويسمّي الرابعة دائرة المجتلب، عاكسا بذلك ما استقرّ عليه الاصطلاح.

3. اختصارا للكتابة نرمز إلى الوتد بـ"و"، وإلى السبب بـ"س"، وإلى الفاصلة بـ"ف"، وإلى البحر بـ"ب"، وإلى الركن، وهو الاسم الجامع للوتد والسبب والفاصلة، بـ"ر".

لاتن + مفاعيلن	س) + (1 و + 2 س) = 9 ر		مستعملة وثلاثة مهملة
		الحاصل =	21 ب = ستّة عشر بحرا مستعملا وخمسة مهملة

يؤكّد هذا الجدول أنّ مُخرجات الدوائر العروضيّة كامنة في الأجزاء المؤلّفة منها حاضرةٌ بالقوّة فيها وأنّ عدد البحور محدّد تحديدا دقيقا بحسب عدد الأركان التي تشكّل الوحدة الوزنيّة المكرّرة. وينتج عن ذلك أنّ فعل التدوير الذي تتطلّبه الدائرة ينبغي أن يكون خاضعا لقسمة الجزء إلى أركان أي إلى أسباب وأوتاد وفواصل. فإن نحن عوّلنا على المتحرّك والساكن، اتّباعا لمسلك القدماء في التقطيع[1]، أو على المقاطع قصيرها وطويلها، مثلما يفعل بعض المعاصرين، في تدوير الدائرة من أجل استخراج ما فيها من بحور، كانت النتيجة على غير المأمول. ولهذا سنرسم في ما يلي الدوائر جاعلين إيّاها في سطور مستقيمة ضمن جداول من باب تيسير الكتابة، أي "بإسقاطها إسقاطا خطّيا كما يقول الرياضيّون"[2] كما فعل الأستاذ اليعلاوي مع الفارق في وحدة القيس وطريقة الوضع، ويقتضي التدوير أن تكون نهاية السطر مرتبطة بأوّله مقرونة إليه وأن يشتمل السطر أو الدائرة على وزن مصراعٍ واحد لقيام البيت على التناظر. وأمّا القدماء فقد كانوا يضعون الدوائر بعضها في بعضٍ بعدد ما تشتمل عليه الدائرة من بحور[3]. وتجدر الملاحظة تسهيلا لقراءة الجداول أدناه أنّنا سنضع خطّا عموديّا مثلّثا، بخلاف باقي الخطوط، تعيينا منّا لمبتدأ الفكّ، وسنجعل الخطّ العموديّ المتقطّع علامة على الاستمرار والعود إلى البدء في أصل الدائرة، لأنّ البحور يشابك بعضها بعضا ضمن "شبكة فكّيّة"[4] باصطلاح الزمخشري، تاركين التعليق عليها إلى الآخر.

---

1. لعلّه من المناسب أن نشير من جديد إلى أنّ القدماء كانوا يرمزون للمتحرّك بدائرة صغيرة مرّة أو ميم مفردة وكلاهما لهما نفس الهيئة في الخطّ وأنّهم كانوا يرمزون للساكن بخطّ شبيه بالألف المفردة. انظر مثلا قول ابن عبد ربّه في أرجوزته:

فما لها من الخطوطِ البائنهْ   دلائل على الحروف الساكنهْ

والحلقـــاتِ المتجوّفــاتِ   علامـــــةٌ للمـتحرّكــاتِ

العقد الفريد، 6/ 283. ولسنا ندري لماذا قلب بعض العرب المعاصرين الأمر وعكسوا الآية، بل أوهم بعضهم خطأً أنّ ذلك ديدن القدماء في التقطيع. انظر الإحالة 8 لمحقّق كتاب "**البارع في علم العروض**" لابن القطاع، ص 90.

2. محمد اليعلاوي، **مشكلة الدوائر العروضيّة**، ص 103.

3. انظر أمثلة ذلك في: أبو الحسن العروضي، **الجامع في العروض والقوافي**، ص 242، 245، 248، 255، 260؛ والخطيب التبريزي، **الكافي في العروض والقوافي**، ص 49، 71، 92، 127، 137.

4. الزمخشري، **القسطاس في العروض**، ص 50.

(ج15)

دائرة المتّفق

المتقارب	فعو لن	فعو لن	فعو لن	فعو لن	
	(و.ج + س.خ)	(و.ج +س.خ)	(و.ج + س.خ)	(و.ج + س.خ)	
	(-υ) -	(-υ) -	(-υ) -	(-υ) -	
المتدارك	(-υ)	- (-υ)	- (-υ)	- (-υ)	-
	علن	فا علن	فا علن	فا علن	فا

دائرة المجتلب

الهزج	مفا عيـــ لن	مفا عيـــ لن	مفا عيـــ لن	
	(و.ج + س.خ + س.خ)	(و.ج +س.خ + س.خ)	(و.ج +س.خ+س.خ)	
	(-υ) - -	(-υ) - -	(-υ) - -	
الرجز	(-υ)	- - (-υ)	- - (-υ)	- -
	علن	مسـ تفـــ علن	مسـ تفـــ علن	مسـ تفـــ
الرمل	(-υ) -	- (-υ) -	- (-υ) -	-
	علا تن	فا علا تن	فا علا تن	فا

دائرة المؤتلف

الوافر	مفا علتن	مفا علتن	مفا علتن	
	(و.ج + ف.ص)	(و.ج + ف.ص)	(و.ج + ف.ص)	
	(-υ) - υυ	(-υ) - υυ	(-υ) - υυ	
الكامل	(-υ)	- υυ (-υ)	- υυ (-υ)	- υυ
	علن	متـــفا علن	متـــفا علن	متـــفا

دائرة المختلف

الطويل	فعو لن	مفا عيـــ لن	فعو لن	مفا عيـ لن	
	(و.ج + س.خ)	(و.ج+س.خ+س.خ)	(و.ج + س.خ)	(و.ج+س.خ+س.خ)	
	(-υ) -	(-υ) - -	(-υ) -	(-υ) - -	
المديد	(-υ)	- (-υ) -	- (-υ)	- (-υ) -	-
	علن	فا علا تن	فا علن	فا علا تن	فا
مهمل	(-υ) -	(-υ) - -	(-υ) -	(-υ) - -	

	فعو	لن	مفا	عيـ	لن	فعو	لن	مفا	عيـ	لن
البسيط	(-υ)	-	(-υ)	-	-	(-υ)	-	(-υ)	-	-
	علن	فا	علن	مسـ	تفـ	علن	فا	علن	مسـ	تفـ
مهمل	(-υ)	-	(-υ)	-	-	(-υ)	-	(-υ)	-	-
	علن	فا	علا	تن	فا	علن	فا	علا	تن	فا

دائرة المشتبه

المضارع	مفا	عيـ	لن	فاع	لا	تن	مفا	عيـ	لن
	(و.ج+س.خ+س.خ)			(و.ف+س.خ+س.خ)			(و.ج+س.خ+س.خ)		
	(-υ)	-	-	(υ-)	-	-	(-υ)	-	-
المقتضب	(-υ)	-	-	(υ-)	-	-	(-υ)	-	-
	علن	مفـ	عو	لات	مسـ	تفـ	علن	مسـ	تفـ
المجتثّ	(-υ)	-	-	(υ-)	-	-	(-υ)	-	-
	علا	تن	مسـ	تفع	لن	فا	علا	تن	فا
مهمل	(-υ)	-	-	(υ-)	-	-	(-υ)	-	-
	مفا	عيـ	لن	فاع	لا	تن	مفا	عيـ	لن
السريع	(-υ)	-	-	(υ-)	-	-	(-υ)	-	-
	علن	مفـ	عو	لات	مسـ	تفـ،	علن	مسـ	تفـ
مهمل	(-υ)	-	-	(υ-)	-	-	(-υ)	-	-
	علا	تن	مسـ	تفع	لن	فا	علا	تن	فا
مهمل	(-υ)	-	-	(υ-)	-	-	(-υ)	-	-
	مفا	عيـ	لن	فاع	لا	تن	مفا	عيـ	لن
المنسرح	(-υ)	-	-	(υ-)	-	-	(-υ)	-	-
	علن	مفـ	عو	لات	مسـ	تفـ	علن	مسـ	تفـ
الخفيف	(-υ)	-	-	(υ-)	-	-	(-υ)	-	-
	علا	تن	مسـ	تفع	لن	فا	علا	تن	فا

لا يمكن لمن نظر إلى نظام الدوائر العروضيّة إلاّ أن يقرّ بقدرتها على توليد الأنساق الوزنيّة وضمّ متفرّقها في آنٍ ضمن أنساق عليا[1]. وليست غاية العلم بعد الوصف الدقيق إلاّ إرجاع الشتات إلى الوحدة وإيلاف المتشابهات وجمع النظائر ما استطاع الدارس إلى ذلك سبيلا، بحثا عن نماذج عليا تتولّد منها نماذج دنيا فتحدّد المتغيّر من الثابت وتنظر في المسالك التي تجعلهما يكونان على تلك الصفة دون سواها ومتى يصير الثابت متغيّرا والمتغيّر ثابتا. والمنوال الخليليّ سلك هذا التمشّي وحقّق هذه الغاية. فمن المتحرّكات والسواكن تولّدت الأسباب والأوتاد والفواصل بأنواعها، ومن هذه إذ تأتلف على نحو مخصوص نشأت أجزاء الوزن المختلفة، ومن الأجزاء إذ يجتمع الشبيه بشبيهه كانت الأنساق الوزنيّة وهي البحور، ومن البحور إذ ينضمّ النظير إلى نظيره تركّبت الأنساق الوزنيّة العليا وهي الدوائر العروضيّة. فنحن إذن إزاء بناء قائم على التوليد والتوزيع في مبتدئه وعلى التجميع والاختزال في منتهاه، يولّد الوحدات الدنيا إلى أقصى درجات التوليد بحثا عن نماذج الأشكال ثمّ يسعى إلى اختزال هذه الأشكال نفسها في نماذج أعلى تجريدا. وله فضلا عن ذلك أدواته التي تقيس الثوابت من المتغيّرات وتبرّرها.

على أنّ الملاحظة التي كثيرا ما تُقدّم في مثل هذا السياق تتّصل بالبون القائم بين أنموذج الوزن، كما هو مسطور في الدائرة، والأمثلةِ عليه في الواقع الشعريّ. وهذا البون يكون حينا هيّنا وشاسعا أحيانا، وهو ما دفع الكثير من القدماء والمعاصرين إلى التساؤل عن جدوى الدوائر. ولعلّ ما رواه الجاحظ في "الحيوان" عن أستاذه النظّام من أشدّ ما وُصف به الخليل، إذ قال عنه: "توحَّدَ به العُجْبُ فأهلكه، وصوّر له الاستبدادُ صوابَ رأيه فتعاطى ما لا يحسنه، ورام ما لا يناله، وفَتَنَتْهُ دوائرُهُ التي لا يحتاج إليها غيره"[2].

والواقع أنّ مثل هذا الرأي يتنزّل في تصوّرنا ضمن سياق أعمّ كانت فيه الخصومة أشدّ ما تكون بين أهل اللغة والمتكلّمين الأوائل الذين اطّلعوا نحوا من الاطّلاع على التراث الفلسفي اليوناني، وكان لكلّ فئة منهم مرجعه في النظر وأفقه في القول. فبينما كان الخليل وأصحابه يبنون منطقا لغويّا خاصّا قائما على جدل مستمرّ بين منطق طبيعيّ وأحكام اللغة وما رأوه فيها من حكمة، كان الآخرون محتاجين إلى آلات من خارج اللغة لأنّهم لا ينافحون أهلها بل يجادلون غير الناطقين بها أرومةً من النحل الأخرى[3].

1. أقرّ بذلك موريس هال وناجل فاب في كتابهما: **الوزن في الشعر: نظريّة جديدة**. انظر:

Nigel Fabb and Morris Halle, *Meter in Poetry: A New Theory*, pp. 186-213.

2. الجاحظ، **الحيوان**، 7/ 165.

3. قال الجاحظ: "إنّه لولا مكان المتكلمين لهلكت العوامّ من جميع الأمم، ولولا مكان المعتزلة لهلكت العوامّ من جميع النّحل. فإن لم أقل: ولولا أصحاب إبراهيم وإبراهيم لهلكت العوامّ من المعتزلة، فإنّي أقول: إنه قد أنهج لهم سبلا، وفتق لهم أمورا، واختصر لهم أبوابا ظهرت فيها المنفعة، وشملتهم بها النعمة". **نفسه**، 4/ 206.

على أنّ ما يهمّنا من ذلك أنّ الاحتجاج على الدوائر قديمٌ، صدر عن النظّام وعن غيره، بل صدر عن بعض العروضيّين أمثال الجوهري. فقد أنكر هو بدوره الجزء "مفعولاتُ" ورفض بعض البحور وجعل توالد بعضها من بعض على غير ما هو في نظام الخليل، ولكنّه مع ذلك يعلن أنّ البحور "يجمعها خمسُ دوائرَ مُدَاخَلاتٍ"[1] فلا يستطيع من النظام فكاكا وإن شاء، ما دام انطلق منه وجعله زاوية النظر.

والسبب في رأينا أنّ المنوال الخليليّ يشدّ كلُّ ركنٍ منه ركنا آخر ويؤازره، فضلا عن استناده إلى قوانين اللغة كما تَمَثّلها النحاة في عصره، وهو الحالُ منهم محلّ الأستاذ كما لا يخفى. فصحيح أنّ بحر الهزج في دائرة المجتلب مثلا لم يأت في الشعر مسدّسا كما يقول أهل العروض وإنّما جاء مربّعا دائما، أي قائما على تكرار وحدته الوزنيّة مرّتين في الصدر ومثلها في العجز، وصحيح أيضا أنّ بحر المضارع في دائرة المشتبه لم يرد في الشعر أبدا على صورته فيها، وكذلك المقتضب والمجتثّ، بل إنّ بعض أجزاء الوزن كـ"مفعولاتُ" في السريع و"مفاعلتن" في عروض الوافر التامّ وضربه لم يردا أبدا سالمين. غير أنّنا نغفل حينذاك عن التمييز الذي أحدثناه أعلاه بين أنموذج الوزن وأمثلة الوزن. فهذا الزوج هو الذي يعلن عن النظام. ونقصد بذلك أنّ الأفق الذي يتحرّك فيه دارس القول الشعريّ غير الأفق الذي ينشط فيه دارس أنظمة الوزن. فبينما يسعى الأوّل إلى بيان ما في القول من خصوصيّة قد تميّزه عن غيره فتضفي عليه قوّة وجمالا، يسعى الثاني إلى الإمساك بالنسق الذي ترتدّ إليه مختلف الأقوال إذ تسعى إلى الاتّزان. فنحن إزاء مسارين متعاكسين، أوّلهما مشدود إلى القول كيف تقوّم ألفاظا وتركيبا وتصويرا، وفي ما يخصّ سياقنا، إيقاعًا؛ وثانيهما تعلّقت همّته بالبنية العليا التي ولّدت تلك الأنساق الجزئيّة في أقوالٍ بعينها. وعلى هذا النحو نميّز بين الإيقاع باعتباره سمة في قول بعينه ووسْمًا لا يتكرّر، والوزنِ باعتباره سمة النظام الذي ينشدّ إليه ذلك القول ويكون له عنوانا.

ونحسب أنّ هذا المنوال في النظر أفقيّ في علوم العربيّة يكاد يشمل مختلف فنونها. ذلك أنّ القدماء حين وزنوا الفعل "قال" بالصيغة "فَعَلَ" وردّوه إلى هيئة سابقة هي "قَوَلَ" لم يذكروا أنّ العرب قد أتوا به سابقا على تلك الصورة ولا اعتبروا أنّ الفعل، بعد أن جرى على ألسنتهم مفتوح العين، استثقلوه فخفّفوا وأسقطوا الواو وأطالوا الحركة. وكذلك الشأن في كلمة "أيضًا" مثلا، فما وجدنا أحدا من العرب يجريها ضمن قولٍ كالذي فسّر به الخليل صورتها وإعرابها، وإنّما هي وردت مفردة دائما منصوبة على المصدريّة بمعنى العَوْدِ[2]. والأمثلة في هذا الباب لا تحصى سواء ما

---

1. الجوهري، **عروض الورقة**، ص 11. وانظر تفصيل مستدرك الجوهريّ على عروض الخليل في: محمد العلمي، **العروض والقافية – دراسة في التأسيس والاستدراك**، صص 237-254.

2. "ويقال: افعَل هذا أيضًا أي عُدْ لِما مَضَى. وتفسير أيضًا زيادةٌ كأنّه من آضَ يَئيضُ أي عاد يعود". الخليل، **كتاب العين**، مادّة (أ.ي.ض).

اتّصل منها بالكلمات أو بالتراكيب المسكوكة كـ"لبّيك" و"حنانيك" و"سبحان الله" وما شابهها ممّا يقوم على الحذف. فردُّ القول المنجز إلى أصلٍ وإرجاعُ الأمثلة إلى بناء عامّ مجرّد ليس مقصورا على علم العروض، لأنّ هذه العلوم اللغويّة جميعها تبحث خلف متنوّع الأقوال عن نظام يشدّها ونسقٍ قادر على تفسير المختلف وتوليده في آن.

2.3. خصائص نظامها:

لقد اقتضى النهج الذي سطّرناه في هذا البحث أن نرجئ القول في الزحافات والعلل إلى الفصل الأخير من هذا الباب، لأنّنا نطمح إلى قراءتها قراءة مختلفة ضمن الحركة في النظام تمهيدا لما سنتطرّق إليه لاحقا من قضايا تتّصل بمسالك تمثّل الوزن ودوره. ولذلك سنركّز في هذا الموضع على النظر في نظام الدوائر نفسها جريا على النسق الذي ألزمنا به أنفسها في هذا الباب.

وتستوقفنا حينئذ ملاحظتان. أمّا أولاهما فتتّصل بزوج المستعمل والمهمل. وقد كنّا أشرنا مرارا إلى صلته بالمنهج المسلوك في كتاب "العين" القائم على تقليب حروف الجذر وتمييز ما جرى في الاستعمال ممّا كان متروكا[1]. وهو منهج أصيل في المنوال الخليليّ من أوّل وحدة فيه إلى آخر نسق. ولذلك فليس لأفق انتظار الدارس من خيبة إذا رأى الدوائر العروضيّة قائمة عليه، وهو يلاحظ جريانه في النظام بكامله. فالغاية الاستقصائيّة تؤدّي إلى إيجاد أنساق وإن تكن غير منظوم عليها. وقد سمّى بعض علماء العروض بعد الخليل تلك البحور، ومنهم من عاملها معاملة المستعمل فعدّد أعاريضها وضروبها ضاربا لها أمثلة منسوبة إلى شعراء محدثين أو واضعا عليها أمثلة مصنوعة. ويعدّ ابن القطّاع من الأوائل الذين أدرجوها في كتبهم، فقد استقصاها حتّى وجد منها "سبعة وعشرين بناءً"[2]، ولكنّه لم يضع لها أسماءً فضلا عن أنّه خلط فيها بين أصل البناء والفرع منه، فعدّ مجزوءات بعض البحور ممّا لم يذكره الخليل أبنية جديدة جديرة بالتقييد. وأمّا ابن واصل الحمويّ فقد كان أكثر دقّة إذ ذكر بمناسبة تفصيل القول في كلّ دائرة ما فيها من مهمل، بمقتضى تدوير أجزائها بعضِها على بعض، ضاربا عليه مثالا[3]. ونكتفي من باب الاختصار بتقديمها في هذا الجدول: **(ج16)**

---

1. مثال ذلك "(باب العين والكاف والراء معهما) (ع ك ر، ع رك، ك ع ر، ك رع، رك ع مستعملات، و (رع ك) مهمل". الخليل، **العين**، 1/ 196.

2. "واعلم أنّ العرب أهلمت من الدوائر الخمس الجامعة للبحور سبعة وعشرين بناء". ابن القطاع، **البارع في علم العروض**، ص 118.

3. يقول في حديثه عن دائرة المختلف: "واعلم أنّ هذه البحور الثلاثة هي البحور المستعملة عند العرب التي تخرج من دائرة المختلف، ويخرج منها أيضا بحران مهملان قد تقدّم ذكرهما، أحدهما عكس الطويل وسمّاه بعضهم المستطيل، وهو مفاعيلن فعولن أربع مرّات، والثاني عكس المديد وسمّاه بعضهم الممتدّ، وهو فاعلن فاعلاتن مرّر أربع مرات.

الدائرة	البحر	أجزاء الشطر
دائرة المختلف	المستطيل	مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن
	الممتدّ	فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن
دائرة المؤتلف	المتوافر	فاعلاتك فاعلاتك فاعلاتك
دائرة المشتبه	المتّئد	فاعلاتن فاعلاتن مستفع لن
	المنسرد	مفاعيلن مفاعيلن فاع لاتن
	المطّرد	فاع لاتن مفاعيل مفاعيلن

ونسارع بالقول بدءا أنّ البحر المسمّى "المتوافر"[1] ليس عليه إجماع من قبل القدماء، لأنّ الجزء الذي يتركّب منه وهو "فَاعِلَاتُكَ" ليس جزءا سليما كما ذكرنا سابقا في حديثنا عن أجزاء الوزن. ولهذا لم ندرجه ضمن المهمل من البحور في جدول الدوائر أعلاه انسجاما مع مقتضيات المنوال الخليليّ.

وأمّا البحر الآخر الذي هو بين الاعتبار والإهمال فهو الثاني ترتيبا في دائرة المتّفق. وقد اعتبرناه بينهما لأنّ استدراكه، إن صحّت نسبته إلى الأخفش كما سيأتي، كان مبكّرا. وله مع ذلك عدد مفرط من الأسماء قد تربو على سبعة عشر اسما ممّا أحصينا، ولسنا نقطع أنّنا أحطنا بها عددا.

فقد سمّاه أبو الحسن العروضيّ "الغريب"[2]، وتبعه الصاحب بن عبّاد وأضاف إليه "المتّسق وركض الخيل"[3]، وسمّاه الجوهريّ "المتدارك"[4]، وسمّاه الزمخشري "المحدث" و"الركض"[5]، وسمّاه نشوان الحميري "المتقاطر" وانفرد فنسب إحداثه إلى عبد الله بن المنذر[6]، وسرد له الزنجاني تسعة أسماء متتالية: "المتدارك ويسمّى أيضا ركض الخيل وقطر الميزاب والغريب والمحدث والشقيق والمتداني والمتّسق والخبب"[7]. أمّا التبريزي فقد ميّز بين هيئته في الدائرة وهيئته حينما "تُخْبَنُ" جميع

فلنذكر هذين البحرين وما أورد بعض المتأخّرين لهما من الشعر". ابن واصل الحموي، **الدرّ النضيد في شرح القصيد**، ص 226.

1. يسمّيه الدمنهوري "المتوفّر". انظر: **الإرشاد الشافي على متن الكافي**، ص 36.

2. أبو الحسن العروضي، **الجامع في العروض والقوافي**، ص 258.

3. الصاحب بن عبّاد، **الإقناع في العروض**، تحقيق آل ياسين، ص 76. وكذلك يسمّيه أبو العلاء المعرّي في قوله: "ولولا أنّ الوزن الذي يسمّى ركض الخيل وزن ركيكٌ (...) ولكنّه ضعُف وهجرته الفحول في الجاهليّة وفي الإسلام". **رسالة الصاهل والشاحج**، ص 527.

4. الجوهري، **عروض الورقة**، ص 68. وكذلك المحلي، **شفاء الغليل في علم الخليل**، ص 181.

5. الزمخشري، **القسطاس في علم العروض**، 128.

6. "وزاد عبد الله بن المنذر حدًا سمّاه المتقاطر، له أربع عروضات وخمسة أضرب، وهو من دائرة المتقارب". نشوان الحميري، **الحور العين**، ص 103.

7. الزنجاني، **معيار النظّار في علوم الأشعار**، ص 84. واكتفى السكّاكي في "**المفتاح**" باسم "المتداني"، ص 682.

أجزائه، أي تقصّر مقاطعها الأولى دائما، فهو "الـمُحْدَثُ"[1] أوّلا، وهو "الغريبُ والمتّسق وركضُ الخيل وقطر الميزاب"[2] ثانيا. وشبيهٌ بذلك كان فعله ابن رشيق حين نقل عن الجوهري اسم "المتدارك" لصورة البحر في الدائرة مضيفا أنّ "مخبونه" يُعرف في عصره بـ"الخبب"[3]. وأمّا الاسم السابع عشر الذي وجدناه له فهو "المخلّع"، وقد عثرنا عليه في ترجمة الخليل بكتاب "مراتب النحويّين" لأبي الطيّب اللغويّ، فقد أورد قطعتين شعريّتين نسبهما إليه: أولاهما على الجزء "فَعِلُنْ" مكرّرا أربع مرّات، والثانية على الجزء "فَعْلُنْ" مكرّرا أيضا مرّات أربعا، ثمّ قال: "فاستخرج المحدثون من هذين الوزنين وزنا سمّوه المخلّع، وخلطوا فيه بين أجزاء هذا وأجزاء هذا"[4].

ولا شكّ في أنّ كثرة الأسماء مربكة، وأنّ تعدّدها على هذا النحو المفرط منبئ بأنّ "المتدارك" على غير ما استقرّ في وجدان المعاصرين وبعض القدماء من ثبات نسبته إلى الأخفش الأوسط. فكثرتها، عندنا، قد تكون دالّة على تعدّد النسب. ذلك أنّ هذا البحر لم يغفل عنه الخليل، وإنّما احتسبه ثمّ ردّه ودفعه ولم يجزه[5]، أيْ أنّ القدماء أنفسهم كانوا مدركين أنّ الخليل عامله غير معاملة البحور المهملة الأخرى وأنّ منطق الدوائر يقتضي التعدّد لا الإفراد[6].

وقد أرجع أبو الحسن العروضيّ إهمال الفراهيديّ له لسببين. أمّا أوّلهما فهو قلّة المرويّ منه عن العرب[7]. وهي حجّة نحسب أنّها لا تسلم إذا قارنّا ندرة هذا البحر ببحور أخرى لم يؤصّلها الجوهري كالمقتضب والمجتثّ[8] وعدّها التبريزي ممّا لم يُسمع يُسمع من العرب "ولم يجئ فيه شعر معروف"[9]. ولهذا نميل إلى أنّ السبب الثاني أهمّ وأولى بالنظر. وهو بحسب عبارته "فسادٌ في نفس بنائه أوجب ردّه"[10]. وفي الواقع فإنّ هذا "الفساد" ناتج عن تحوّل مثال الوزن إلى أنموذج آخر لا يرجّع خصائصه. ذلك أنّ البحر انتقل من هيئته في الدائرة إلى هيئة ثانية هي الخبب دون أن يظلّ الأصل أصلا، أي دون أن يذكّر الجزء "فَعِلُنْ" بأصله "فاعلن" ويعلن عنه لأنّه صار هو بدوره أصلا

---

1. الخطيب التبريزي، **الكافي في العروض والقوافي**، ص 138.
2. **نفسه**، ص 139.
3. ابن رشيق، **العمدة**، 1/ 221. وكذلك سمّاه حازم القرطاجنّي في: **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص 229. ويسمّى أيضا "المخترع" و"المنتسق" و"ضرب الناقوس". انظر: الدمنهوري، **الإرشاد الشافي على متن الكافي**، ص 64.
4. أبو الطيّب اللغويّ، **مراتب النحويين**، ص 32.
5. نشوان الحميري، **الحور العين**، ص 103.
6. أبو الحسن العروضي، **الجامع في العروض والقوافي**، صص 257-259.
7. **نفسه**، ص 259.
8. جعل الجوهري البحور اثني عشر بحرا وأهمل أربعة من دائرة المشتبه هي المنسرح والسريع والمقتضب والمجتثّ جاعلا إيّاها تنويعا لا أصولا. انظر: **عروض الورقة**، ص 23، 47، 48، 50، 55.
9. التبريزي، **الكافي في العروض والقوافي**، ص 117.
10. أبو الحسن العروضي، **الجامع في العروض والقوافي**، ص 259.

يَحدُث فيه تغيير مطّرد هو استبدال المقطعين القصيرين بمقطع طويل فيؤول إلى "فَعْلُنْ" (UU – ← – –). والجزء "فَعِلُنْ" إذا عُدّ أصلا كان خارجا تماما عن المنوال الخليليّ. ذلك أنّ من شرط الأجزاء أن تحتوي على وتد، والحال أنّ صورته هذه تنبئ بهيئةِ فاصلةٍ صغرى. وقد تردّد القدماء في تفسير ما وقع بالجزء "فَعِلُن" حتّى سُكّنت عينه. أيكون "إضمارا" كما يقع في جزء بحر "الكامل" "مُتَفَاعِلُن"، والحال أنّ متحرّكه الثاني هو في الأصل أوّل الوتد، أم يكون "قَطْعًا" على غير العادة، لأنّ القطع علّة لازمة تكون في نهايات الشطور وهذا التغيير زحاف غير لازم يطّرد في الحشو[1]؟ إنّ هذا الاضطراب الاضطراب عائد إلى أنّ وحدة "الخبب" لا تنسجم مع أسس النظام ولا تنبني ككلّ جزء منه على وتد واحد ومتغيّر هو الأسباب. ويبدو القبول بها حينئذ فتحا للمنوال على غير أفقه ممّا لم تكن الثقافة العربيّة في عصر التدوين سامحة به، إذ يدشّن القبولُ بها إنشاءً لمنوال جديد من الانتظام منسجما مع أحكام اللغة خارجا عن مألوف نماذج أوزانها في آن. وفي هذا السياق ندرج حديث بعض المعاصرين عن الجزء "فاعلُ"، وإن كنّا نعترض على مفهوم الجزء نفسه ونرى المدخل إلى القضيّة غير ما رأوا ممّا نرجو أن نشتغل به في قادم الأعمال[2].

إنّنا نرجّح أن تكون كثرة أسماء هذا البحر راجعة إلى تعدّد نسبه، فالأخفش لم يورده في كتابه في "العروض" ولا في "القوافي". وأكثرُ من نقل عنه من القدماء ممّن وصلتنا تصانيفهم، وهو أبو الحسن العروضيّ، سمّاه "غريبا" ولم يشر إلى أيّة علاقة للأخفش به. وإذا كان باحثٌ معاصر من إيران[3] قد قطع أنّ الجوهريّ هو من استدرك البحر لأنّه أوّل من ذكر "المتدارك" في المنشور من أعمال القدماء، فإنّ ترك هؤلاء القدماء نسبته إليه وتنويعهم في الاصطلاح عليه يشكّكان في رأينا في ما قرّره، ويرجّحان لدينا أنّ ثمّة أنموذجا من الانتظام قائما في اللغة وجرى على ألسنة الشعراء

---

1. نفسه. وانظر أيضا: المحلّي، **شفاء الغليل في علم الخليل**، ص 183. و"الإضمار" هو تسكين ثاني متحرّك السبب الثقيل، و"القطع" إسقاط ساكن الوتد وتسكين متحرّكه. انظر: التبريزي، **الكافي في العروض والقوافي**، ص 144.

2. من الأوائل الذين خصّوا الجزءَ "فاعِلُ" ببحثٍ نازكُ الملائكة في: **قضايا الشعر المعاصر**، دار العلم للملايين، بيروت، ط5/ 1978، صص 132-137. وبالرغم من أنّ للشاعرة خلفيّة نظريّة عروضيّة بيّنة، فإنّ في حديثها كثيرا من الاضطراب والتلبيس. فكيف تعتبر "أنّ كلتا الوحدتين مكوّنة من ضربتين قصيرتين وضربة طويلة. وإنّما تقع الطويلة في مطلع "فاعلُ" وفي آخر "فَعِلُنْ""، مؤكّدة أنّه "من الناحية الموسيقية يستوي عدد الأجزاء في التفعيلتين فكلاهما يتألف من أربعة أجزاء"، وهو ما يسوّغ في "عقيدتها" أن يجاور أحدهما الآخر؟ ص 136، والحال أنّ الجزأين الخماسيّين "فعولن" و"فاعلن" بدورهما مكوّنان من نفس الأركان على خلاف في الترتيب فحسب، وكذا الأمر في الأجزاء السباعيّة. ولكنّ أمر تجاورها ما أنزل به علمُ العروض ولا علمنا بوجوده في الواقع الشعريّ. وفضلا عن ذلك فإنّنا متى بقينا ضمن المنوال العروضيّ القديم لا يمكن القبول بهذا الجزء "فاعلُ" لانتهائه بسبب ثقيل، تماما مثلما لم يقبل الجزء "فاعلاتكَ".

3. علي أصغر قهرماني مقبل، **من استدرك البحر المتدارك على البحور الخليليّة**، ضمن: مجلّة دراسات في اللغة العربية وآدابها ، فصلية دوليّة محكّمة، إيران، العدد 3، 2010، صص 119-140.

لم تضبطه المدوّنة العروضيّة، فاجتهد كلّ واحد فأطلق عليه ما رآه مناسبا بحسب زاوية النظر التي اتّخذها إمّا خروجه عن النظام كـ"الغريب"، أو جدّته كـ"المتدارك" و"المحدث"، أو قربه من نظيره المتقارب كـ"الشقيق"، أو تقديره لنوع إيقاعه وتتالي المقاطع فيه كـ"الخبب" و"الركض" وما شابههما من المصطلحات.

وأمّا الملاحظة الثانية التي تستوقفنا إذ ننظر إلى خصائص النظام في هذه الدوائر، خلا ما ذكرنا، فهي تتّصل بقراءة نماذج الوزن التي سلكها الخليل للتتابع المقطعيّ الواحد. ولنضرب على ذلك مثالاً دائرة المختلف. فهذه الدائرة ولّدت خمسة نماذج نظريّة منها ثلاثة مستعملة واثنان مهملان. وفيما عدا "البسيط" و"الطويل" ومقلوبه "المستطيل"، فإنّ "المديد" ومقلوبه المهمل المسمّى "ممتدّا" يمكن قراءتهما على نحو آخر كما يلي، وسنبدأ بالمهمل لأنّه أقلّ إشكالا من الآخر:

بحر الممتدّ: (ج17)

التفعيل في الدائرة	فا علن		فا علا تن			فا علن		فا علا تن		
	–	(–υ)	–	(–υ)	–	–	(–υ)	–	(–υ)	–
	–	(–υ)	–	(–υ)	–	–	(–υ)	–	(–υ)	–
التفعيل الممكن	فا	علا	تن	فعو	لن	فا	علن	تن	فعو	لن

إنّنا في هذا الجدول لم نغيّر شيئا في بنية التتابع المقطعي ولا عدّلنا مواقع الأركان، وكلّ ما فعلنا هو قراءة أخرى ممكنة لأنموذج الوزن لا تغيّر في القول الذي قد يأتي عليه أيّ تغيير. ومعنى ذلك أنّ منوال الخليل لا يسعى فحسب إلى المحافظة على انتظام مخصوص للمقاطع بين قصير وطويل ولكنّه يشترط إلى ذلك قراءة مخصوصة لهذا الانتظام. وهي قراءة تراعي ثبات موقع الوتد بين الأجزاء المتشافعة على حدّ عبارة حازم. ذلك أنّ التفعيل البديل الذي قدّمناه من باب الافتراض لا يستجيب إلى هذا الشرط، فالوتد في الجزء الأوّل "فاعلاتن" واقعٌ بوسَطِهِ، وهو في الجزء الثاني "فعولن" بمبتدئه. وما دام القول الجاري على هذا الأنموذج من الوزن واحدا، سواء فعّلناه كما رأى الخليل أم أجرينا عليه تفعيلا ثانيا، فإنّ من واجب الدارس أن يتساءل عن وجهِ شرطٍ يُلبّي خصائص النظام دون أن يكون له أثر في الكلام. ولهذا نحسب أنّ الاكتفاء بشرطِ ثباتِ موقع الوتد غيرُ كافٍ في تفسير النظام. فهو وإن يكن ضروريّا كما رأينا، فإنّه مدعوّ إلى أن يظهر في بنية أخرى غير بنية القول نفسه، وهي ليست إلاّ بنية الأداء المسمّى عند العرب "إنشادا". وسيكون لنا فيه قول، على وجه المحاولة، في الباب الثالث.

بحر المديد: (ج18)

التفعيل في الدائرة	فا	علا	تن	فا	علن	فا	علا	تن	فا	علن
	-	(-ᴗ)	-	-	(-ᴗ)	-	(-ᴗ)	-	-	(-ᴗ)
	-	(-ᴗ)	-	-	(-ᴗ)	-	(-ᴗ)	-	-	(-ᴗ)
التفعيل الممكن	فا	علن	مس	تف	علن	فا	علن	مس	تف	علن

أمّا هذا الجدول فالإشكال فيه من نوع ثانٍ. ذلك أنّ الوحدة الوزنيّة في التفعيلين منتظمة وتحافظ على مبادئ المنوال، فموقع الوتد ثابت بدوره في الاقتراح البديل، على عكس البحر السابق. بل يبدو أنّ التفعيل الثاني أكثر انسجاما مع المنوال الخليليّ، فموقع الوتد كان طرفا في كلّ جزء، بينما هو في التفعيل الأوّل وسطٌ في الجزء الأوّل طرفٌ في الثاني، وإن كنّا بشيء من التأوّل نعتبره واقعا في رتبة ثانية في كلا الجزأين. ولهذا قد يستغرب الناظر من تفضيل تفعيلٍ على آخر، بل من قبول أوّلهما ورفض الثاني. والواقع أنّ الدارس إذا تلطّف في النظر بان له أنّ بحر المديد بهذا التفعيل مقلوبُ بحر البسيط. ولكلّ مقلوبٍ إذا جرى على نسقِ خصائصُ الأصل نفسه في انسجامه مع النظام. وهو ما يؤكّد أن شرط ثبات الوتد، كما ذكرنا أعلاه، غيرُ كاف لقبول تفعيلٍ بعينه. ونحسب أنّ ذلك راجع أوّلا إلى ما سمّاه حازم بـ"مظانّ الاعتمادات". فالتفعيل الأوّل أكثر قدرة على الاستجابة إلى أمثلة الأشعار التي أتى بها العرب على هذا البحر. فهو لم يأت تامّا وورد مجزوءا فحسب، والجُزء المحذوف هو "فاعلن" لا "مستفعلن"، أعني أنّ التتابع المقطعيّ المحذوف يجسّده الجزء الأوّل لا الثاني، وكلُّ جَزْءٍ ينبغي أن يذكّر بأصله. وفي حال أقرّ التفعيل الثاني يكون قد خرق المنوال الذي وضعه حين يعتبر الزيادة تقع في الأعاريض المجزوءة[1]. وهو راجع ثانيا إلى مبدأ آخر لم نجد من أولاه الأهميّة المناسبة وهو متصوّر الوقف والابتداء. وسيكون له بدوره موقع في حديثنا عن الإنشاد. وملخّصه في هذا السياق أنّ هذا الزوج لا ينفكّ في المدوّنة العروضيّة، مثلما هو كذلك في المدوّنة اللغويّة عامّة. وعدا أنّ لكلٍّ منهما أحكامه الصوتيّة، ممّا فصّلته كتب النحو والتجويد خاصّة، فإنّهما منبئان بأنموذج الوزن

1. اعتنى محمود محمد شاكر بهذا البحر أثناء تحليله لقصيدة تأبطَ شرًا: [من المديد]

إنَّ بالشِّعْبِ الذِي دُونَ سَلْعٍ لَقَتِيلاً دَمُهُ ما يُطَلُّ

وتوقّف عند إشكال الوتد فيه وتحدّث عن الثقل الذي صوّره القدماء له. انظر: **نمط صعب – نمط مخيف**، دار المدني، جدة، ط1/ 1996، صص 103-111. وانظر حديثنا السابق في الفصل الثاني من الباب الأوّل عن خصائص نسق الانحدار الذي يسم بحر المديد. وفي حال كان تفعيله على النحو الثاني سيصير نسقه نسق ارتقاء على غير مقتضيات التناسب.

الذي يرتدّ إليه القولُ بالرغم من أنّ مثال الوزن يبدو قابلا أكثر من صورة. فهذا الأنموذج، كما بيّنّا أعلاه في هذا الباب، منوالٌ في الذهن ونظامٌ مركوز ناشئ عن إجراء العبارة عليه مرّات متتاليات متعاودات إنشاءً وسماعًا حتّى صار كالـمَلَكة تُحسِن وضع الأقاويل مواضعها دون الحاجة إلى تبيّن المتحرّك والساكن وتدبّر المقاطع وهجاء الأفاعيل.

وإن نحن أمعنّا النظر في ما به تختلف نماذج الوزن في كلّ دائرة، لم نجد غير اختلاف موضع الابتداء، لأنّ لها جميعا التتابع المقطعيّ نفسه، ما دامت في دائرة واحدة. وهو ما يؤكّد لنا أنّ المنوال العروضيّ الذي قدّمه الخليل لا يدرك كلّه إلاّ إذا كان الصوت حيّا مفارقا صمت الأوراق. وعسى أن تكون لنا لاحقا، في هذا البحث، بعض إجابة بهذا الخصوص.

الفصل الرابع
الحركة في النظام

1. الإطار النظريّ:

كنّا في ما سبق من العمل قد درسنا النظام العروضيّ أو المنوال الخليليّ في صورته الأنموذجيّة وأقمنا تمييزا بين نماذج الأوزان وأمثلتها. ولاحظنا أنّ سعي الخليل ومن والاه كان حصر هذه النماذج ضمن هياكل عامّة لها انتظامها الخاصّ في تتابع المقاطع وتناوب القصير منها والطويل، ولكنّها تحيل في الآن ذاته على انتظام معيّن في اللغة العربيّة. وقد عقدنا الصلات بين أجزاء التفعيل وأمثلة الأبنية في اللغة حتّى إنّنا عقدنا مشابهة بين الوتد، من حيث هو نواة الجزء، والجذر، باعتباره نواة الكلمة. وهذا يعني أنّ كلّ قول شعريّ هو حاصل جدل بين نظام الوزن ونظام الكلام، مثلما أنّ كلّ كلمة مشتقّة هي نتيجة توافق ما بين جذرٍ وصيغة. وتوضيحا لهذا الرأي واستقصاء لوجوه المشابهة التي سنستثمرها في سياق عملنا، نضرب على ذلك مثلا الجذر (ق.و.ل) مشتقّين منه اسمين مألوفين هما اسم الفاعل واسم المفعول.

- **اسم الفاعل: (ج19)**

الجذر	الصيغة	إنجازها النظريّ	إنجازها المتحقّق	وزن اللفظ المتحقّق
(ق.و.ل)	فَاعِلٌ	قَاوِلٌ	قَائِلٌ	فَائِلٌ
البناء المقطعي	- ʊ -	- ʊ -	- ʊ -	- ʊ -

- **اسم المفعول: (ج20)**

الجذر	الصيغة	إنجازها النظريّ	إنجازها المتحقّق	وزن اللفظ المتحقّق
(ق.و.ل)	مَفْعُولٌ	مَقْوُولٌ	مَقُولٌ	مَفُولٌ
البناء المقطعي	- - -	- - -	ʊ- -	ʊ- -

للقدماء تفسيرهم لهذا التغيير الذي يلحق الأمثلة المنجزة في باب الإبدال حين تقلب الواو همزة للتخفيف[1] وفي باب الإعلال وما يقتضيه من نقل الحركة إراحة

1. "وأمّا "قائلٌ" و"بائِعٌ"، فالهمزة فيهما بدلٌ من عين الفعل وما قبله، فالهمزه فيه بدلٌ من اللام، فالأصلُ فيهما: "قاوِلٌ" و"بايِعٌ"، فأُريد إعلالُهما لاعتلال فعلَيْهما. والإعلالُ يكون إمّا بالحذف أو بالقلب، فلم يجز الحذفُ؛ لأنه يُزيل صيغةَ

للمتكلّم وتيسيرا للجهد[1]، وللمعاصرين أيضا تفسيرهم المستند إلى وصف لا يبعد كثيرا عن وصف القدماء وإن استعملوا من المصطلحات والمفاهيم ما واكب المنتج اللسانيّ المعاصر[2]. على أنّ ما يعنينا من هذين المثالين هذا الجدل القائم بين الجذر والصيغة من ناحية وبين الأنموذج والمثال من ناحية ثانية كيف تصرّف وأيّ مسلك سلك في التحقّق. ونحن نلاحظ أنّ نتيجة هذا الجدل بينهما كانت في اسم الفاعل مختلفة عنها في اسم المفعول. ذلك أنّ قلب الواو همزة كان تغييرا يسيرا اتّصل بتحقّق الجذر في الكلمة المنجزة ولم يحدث أيّ تعديل في وزنها وفي تتابع مقاطعها لأنّ البناء المقطعيّ بقي هو ذاته: مقطعين طويلين يتوسّطهما مقطع قصير، بمعنى أنّ هذا التغيير حافظ على هيئة الصيغة الصرفيّة ووزنها في النطق وعدّل بعض التعديل في الحروف التي تشكّلها وهي العائدة إلى الجذر عبر آلية الإبدال، إبدال الواو همزة. وأمّا ما طرأ على المثال المتحقّق من صيغة اسم المفعول من الجذر (ق.و.ل) فهو من نوع آخر، لأنّ التغيير لحق بجزء من الجذر، بمقتضاه سقطت الواو بعد أن نُقلت حركتها إلى ما قبلها، أو سقطت لوقوعها في آخر مقطع منغلق وإثرها حركةٌ من جنسها، على خلاف في التصوّر والتعبير؛ ولأنّ وزن المثال المتحقّق بعد ذلك، وهذا هو الأهمّ، قد تغيّر ولم يحافظ على البناء المقطعيّ ذاته، فبعد أن كان ثلاثة مقاطع طويلة متتالية صار مقطعا قصيرا يتلوه مقطعان طويلان. ويعني ذلك أنّ إسقاط الصيغة على الجذر، إذا شبّهنا الصيغة بالقالب والجذر بالمادّة الخام، عدّل في حضور الجذر أوّلا وارتدّ على وزن المثال فتعدّل هو بدوره ثانيا. وهذا سبب حديثنا عن الجدل. ويجدر بنا أن نشير إلى أنّ الأمثلة النظريّة، أي "قاوِلٌ" و"مقوولٌ" لم تُلفظ ولم تجر على لسان أحدهم، ولكنّ المنوال الصرفيّ يقتضي إرجاع المثال المتحقّق إلى آخر تصوّره الصيغة وإن تغاير الوزنان، وزن المثال ووزن الصيغة.

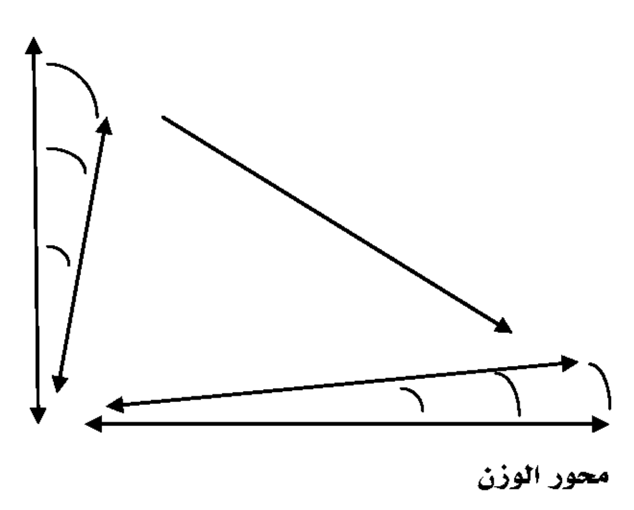
وعلى هذا النحو نرى تشكّل كلّ بيت شعريّ ما دام يراعي نوعا من أنواع الوزن. فثمّة نسق وزنيّ يقوم على تتابع مخصوص من المقاطع القصيرة والطويلة بتناوب منتظم بينها، وثمّة نسق لغويّ تحكمه مقتضيات التركيب وبنية الكلمات المختارة والدلالة

الفاعل، ويصيّره إلى لفظ الفعل". ابن يعيش، **شرح المفصّل**، 10/10. وانظر قول الجرجاني "أصله: قَاوِل، قلبت الواو همزة تخفيفاً، فصار "قائل". **المفتاح في الصرف**، ص 73.

1 . "فكما قالوا: "يُقال" و"يُباع"، فأعلّوهما بقَلْبِهما ألفًا، والأصل: "يُقْوَلُ" و"يبيَعُ"، فنقلوا الفتحة من العين إلى ما قبلها، ثمّ قلبوهما ألفًا لتحرّكهما في الأصل وانفتاح ما قبلهما الآن، كما فعلوا في "أَقامَ" و"أَقالَ"، فكذلك قالوا فيما كان من الواو: "كلامٌ مَقُولٌ"، و"خاتَمٌ مَصُوغٌ"، وفيما كان من الياء: "ثَوْبٌ مَبِيعٌ"، و"طَعامٌ مَكِيلٌ". وكان الأصل: "مَقْوُول"، و"مَصْوُوغ"، فأعلّوهما بنقل حركتهما إلى ما قبلهما، فسكنت العينُ، والتقت ساكنة واوَ "مَفْعولٍ"، فحُذفت إحداهما لالتقاء الساكنين". **نفسه**، 5/ 435. وانظر أيضا: الجرجاني، **المفتاح في الصرف**، صص 73-74.

2 . نحيل على أحد أهمّ الكتب دقّة في هذا الباب: عبد الفتاح ابراهم، **مدخل في الصوتيّات**، دار الجنوب للنشر، تونس، د.ت، فصل "الصوتيات التعامليّة"، صص 169-189.

العامّة للجملة أو الجمل. وهذان النسقان غير متوازيين، فلكلٍّ مرجعيّتُه ولكلٍّ نظامه. وهما لذلك في تصوّرنا ينشئان محورين متعامدين على هيئة تعامد محور الاختيار ومحور السياق في المنوال السوسيريّ. والسياق في البيت هو أنموذج الوزن وجدول الاختيار هو الكلام. والفعل بتمامه، أي إسقاط محور الكلام على محور الوزن، هو ما يسمّيه العرب نظما. ونمثّل على ذلك بهذا الرسم:



ومثلما أنّ التوافق التامّ بين وزن الصيغة ووزن المثال لا يتمّ دائما، وقد لاحظنا أصناف ذلك مع الجذر (ق.و.ل)، فكذلك التماثل بين أنموذج الوزن ونظام الكلام قد يتحقّق مرّة وقد لا يتحقّق أخرى بحسب حركة النظم. وعلى نفس النهج السابق، يكون التغاير من نوعين: إمّا أن تكون لأنموذج الوزن سطوته التي لا تردّ فيُحدث في نظام الكلمة أو الجملة تغييرا بالقدر الذي تسمح به قوانين اللغة ولا يكون الخروج إلى اللحن، وإمّا أن يكون لنظام الكلام سلطانه وحرصه على التمام فيحدث في أنموذج الوزن تغييرات تقلّ أو تكثر بشرط ألاّ تصل إلى ما يعدّ كسرا للوزن. وفي الحالة الأولى، نكون إزاء مبحث استأثر به النحاة غالبا وصنّفوا فيه عددا من التصانيف وهو ضرورة الشعر، وفي الحالة الثانية، نكون إزاء مبحث عروضيّ خالص هو الزحافات والعلل. فكلّ محور من المحورين كما في الرسم أعلاه له إمكان التغيير في اتّجاه المحور الآخر مراعاة له ولكن في حدود، هي تلك التي لا تخرجه عن كونه وزنا أو لغة. والمبحثان في الواقع عائدان إلى ظاهرة واحدة هي الجدل بين أنموذجين ونظامين لكلّ منهما نسقه، وإلى تفاعلٍ دائبٍ بينهما وحركة مستمرّة فيهما حرص القدماء على وسمها باسم خاصّ هي "النظم". وعلى هذا النحو نفهم زوج المنظوم والمنثور الذي يكاد لا يخلو منه مصنّف في الأدب والنقد قديما. وإذا كنّا سندع في هذا الموضع من العمل مسألة

تأثير أنموذج الوزن في نظام الكلام مؤجّلين إيّاها إلى الباب الثالث، لاتّصالها بوظيفة أساسيّة نراها فيها وهي أنّ الوزن آلة من آلات بناء القول الشعريّ تماما كأحكام الإعراب والتصريف، فإنّنا سنشتغل في هذا الفصل بالجانب الآخر من هذه الحركة وهي الموصولة بالنظام العروضيّ.

2. في مفهوم الزحاف:

يذهب علماء العروض مجمعين إلى أنّ التغيير الذي يلحق أجزاء التفعيل نوعان، "نوع يُسمّى بالزحاف ونوع يسمّى بالعلّة"[1] والأوّل منهما جائز والثاني واجب[2]. وإذا كان مصطلح "العلّة" ممّا يمكن اعتباره من المشترك في المنظومة الاصطلاحيّة اللغويّة، فهو من ركائز علم الصرف به سمّيت أصواتٌ هي الواو والياء ومنه اشتُقّ مبحثٌ متشعّب هو الإعلال، فإنّ مصطلح "الزحاف" ممّا انفرد به علم العروض. وفي "البيان والتبيين" للجاحظ نصّ قاطع الدلالة على أنّ العرب لم تكن تعرف المصطلح وأنّه من وضع الخليل بن أحمد، مَثلُه في ذلك مَثَلُ كثير من مصطلحات العروض، وهو يأتي في سياق الحديث عمّا استحدثه "المتأخّرون" من متكلّمين ونحاةٍ حين "اصطلحوا على تسمية ما لم يكن له في لغة العرب اسم" وذلك قوله: "وكما وضع الخليل بن أحمد لأوزان القصيد وقصار الأرجاز ألقابا لم تكن العرب تتعارف تلك الأعاريض بتلك الألقاب، وتلك الأوزان بتلك الأسماء، كما ذكر الطويل، والبسيط، والمديد، والوافر، والكامل، وأشباه ذلك، وكما ذكر الأوتاد والأسباب، والخرم و**الزحاف**. وقد ذكرت العرب في أشعارها السناد والإقواء والإكفاء، ولم أسمع بالإيطاء"[3]. واللافت أنّ هذا المصطلح ذكره يونس بن حبيب في ما يرويه عنه ابن سلاّم الجمحي، وذلك قوله: "قَالَ يُونُس عُيُوب الشّعْر أربعةٌ **الزحافُ** والسنادُ والإقواء والإيطاء، والإكفاء وهو الإقواء. والزحاف أهونها، وهو أَن ينقص الجزء عن سَائِر الأجزاء فينكره السّمع ويثقل على اللسان وهو في ذلك جائز"[4]. فإذا صحّ القولان، فإنّ لمصطلحات الخليل قدرة على الجريان عند أهل العلم ليست لغيره، لأنّهما من جيل واحد ويقيمان معا في البصرة، بل إنّ يونس

---

1. الدماميني، **العيون الغامزة على خبايا الرامزة**، ص 77.

2. " التغيير الذي يلحق الشعر على قسمين: جائز وواجب، فالواجب منه لا يكون إلا في أضرب بحره وهو التغيير المعبرّ عنه عندهم بالعلة، والأعاريض مشاركةٌ للضروب في أنها أيضاً محلّ لدخول التغيير الواجب (...) [و] التغيير الجائز هو المسمّى بالزحاف، وقد يدخل الأعاريض والضروب كما يدخل الحشو" **نفسه**، صص 221-222.

3. الجاحظ، **البيان والتبيين**، 1/ 139.

4. ابن سلاّم الجمحي، **طبقات فحول الشعراء**، ص 68. وانظر أيضا: قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، ص 179.

أسنّ منه على اختلاف في سنة ولادته[1]. وفي قول يونس، مقارنة بقول الجاحظ، ذكرٌ لمصطلحات ثلاثة لم تكن مألوفة عند العرب هي الزحاف والإيطاء والجُزْءُ جميعها ممّا أتى به الفراهيدي. وهو ما يشرّع للنظر في الدلالة المعجميّة للجذر (ز.ح.ف) والمقاصد من توليد المصطلح منه.

يمكن عدّ هذا المدخل الجذريّ من الأضداد لأنّه يحتوي على المعنى ونقيضه. فقد تبيّنّا من تتبّع تصاريف الكلمات المشتقّة منه في "لسان العرب" أنّه يدلّ على البطء من ناحية وعلى الإسراع من ناحية أخرى. فـ"الزحف هو المشي قليلا قليلا"، ومنه زحف الصبيّ "وهو أن يزحف على استه قبل أن يقوم، وإذا فعل ذلك على بطنه قيل قد حبا". وشبّه به الأزهريُّ "مشي الفئتين تلتقيان للقتال، فيمشي كلٌّ فيه مشيا رويدا إلى الفئة الأخرى قبل التداني للضراب، وهي مَزَاحِفُ أهل الحرب". وعلى هذا النحو أُسند فعلُ الزحف إلى البعير إذا "أعيا فجرّ فِرْسَنَهُ" و"قام على صاحبه". وقد انتبه اللغويّون إلى هذه الدلالة الجامعة فعدّوا أنّ "كلّ مُعْيٍ لا حراك به زاحفٌ ومُزحِفٌ" لأنّ المُعيي من الإبل تبطُؤُ حركتُه. ومن جهة ثانية فـ"أزحف" تعني أسرع مثلما استنتج ابن منظور من أبيات للعجّاج، ويروي عن ابن سيده أنّ "نار العرفج" سُمّيت "نار الزحفتين" لأنّها "سريعة الأخذ فيه"، بينما يذهب الجوهريّ إلى أنّ "نار الزحفتين" هي "نار الشيح والألاء". وأيّا تكن المادّة التي تشتعل فيها النار فمرجع التسمية أنّها سريعة الالتهاب.

وحين يشرح ابن منظور "الزحاف" في العروض يكتفي بالقول: "والزّحافُ فِي الشِّعْر: معروفٌ، سُمِّيَ بِذَلِكَ لِثِقَلِه". فهو يصله على نحو خفيّ بالدلالة الأولى، لأنّ الثقل إعياءٌ، وهو بالنسبة إلى "المُعيي من الإبل" راجعٌ إلى "ما احتمله من كثرة الماء"[2]. وبالرغم من أنّ المصطلح من وضع الخليل فإنّ مادّة الجذر (ز.ح.ف) في كتاب "العين" لا تذكر "الزحاف" من قريب أو بعيد، بل إنّنا لم نعثر في كامل الكتاب إلاّ على موضعين ورد فيهما ذكره وذلك حين تحدّث عن "المخبون من أجزاء الشعر" وعن بحر "المجتث"[3].

على أنّ هذا التقليب للمادّة المعجميّة مفيد لنا غاية الإفادة لأنّه يُخلص دلالة "الزحاف" للتعبير عن الحركة، وهذه الحركة قد تكون بطيئة بسبب الثقل أو تكون سريعة بسبب الخفّة. ومعنى ذلك أنّ ثمّة تناسبا مطّردا بين القيس الزمنيّ (بطء / سرعة) والميزان (ثقل / خفّة). فإذا ما وصلنا ذلك بتعريف الزحاف في علم العروض

---

1 . يذكر ابن خلّكان تاريخين لمولد يونس بن حبيب، سنة تسعين وسنة ثمانين، ويذكر أكثر من تاريخ لوفاته، جميعها بعد مائة وثمانين هجريًا. انظر: **وفيات الأعيان**، 7 /244-249. وإن قطع أنّ مولد الخليل بن أحمد كان سنة مائة للهجرة، فإنّ تاريخ وفاته غير دقيق، رغم ترجيحه أنّه سنة مائة وسبعين هجريًا. **نفسه**، 2/ 244-248.

2 . ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة (ز.ح.ف).

3 . الخليل، **كتاب العين**، مادّة (خ.ب.ن) ومادّة (ج.ث.ث).

تعريفا تقنيّا وهو أنّه "تغيير مختصّ بثواني الأسباب خاصّة"[1]، وأنّه صنفان لأنّ السبب نوعان خفيف وثقيل[2]، لاحظنا أنّ هذا التداخل بين الحقول المعجميّة لا يمكن أن يكون من باب المصادفة. أفيكون زحاف السبب الخفيف، وهو إسقاط ساكنه، لغاية السرعة، وزحاف السبب الثقيل، وهو إسكان متحرّكه، لغرض البطء؟[3] لا نجازف بالقطع، وإن كنّا نميل إليه، لأنّ الأمر يحتاج إلى مخبر وأدوات تقنيّة تقوم بالقيس فضلا عن "ناطق أنموذجي". وفي جميع الأحوال فإنّ هذا النحو من النظر يجعل بين الزحاف والإنشاد عروة وثقى.

على أنّ ما ذكرناه من تعريف لهذا المصطلح لا ينطبق دائما على كلّ الأجزاء في مختلف البحور. ذلك أنّ أهل العروض ميّزوا في الواقع بين الزحاف والعلّة استنادا إلى مقياس مزدوج[4]. فإذا كان الزحاف مختصّا بالأسباب فإنّ العلل مختصّة بالأوتاد، وإذا كانت الزحافات غير لازمة، أي لا حرج على الشاعر إن زاحف جزءا مرّة وترك الجزء على أصله أخرى، فإنّ العلل لازمة، فإذا ما ألحقها الشاعر بجزء، ولا يكون ذلك إلاّ في العروض والضرب، وجب عليه أن يلتزم التغيير في كامل القصيدة كالتزامه بالقافية ورويّها. والحال أنّ هذين المقياسين لا يتوافقان دائما، فقد يكون الزحاف لازما مع أنّه طرأ على سبب، وقد تكون العلّة غير لازمة مع لحوقها بوتد. والمثال اليسير على الأوّل منهما هو عروض "البسيط" فهي ترد "مخبونة"، أي بسقوط ثاني سببها الخفيف أو تقصير مقطعها الأوّل بحسب مرجعنا في النظر، وهو زحاف لازم لا تأتي أعاريض القصيدة إلاّ عليه. والمثال الأشهر على الثاني منهما هو ما يسمّيه العروضيّون "تشعيثا" وهو لا يقع إلاّ في بحرين هما "الخفيف" و"المجتثّ". فالجزء المسمّى ضربا في هذين الأنموذجين، وهو آخر أجزاء البيت، يمكن أن يتناوب عليه الجزآن "فاعلاتن" و"مفعولن" دون لزوم، والحال أنّ التغيير لحق بالوتد المجموع وسط الجزء فسقط أوّله. وبالرغم من ذلك فإنّ الواقع الشعريّ لا يرى فيه حرجا و"لم يمتنع منه الشعراء في الجاهلية ولا الإسلام"[5]. وينجرّ عن ذلك أنّ من الزحافات ما جرى مجرى العلّة في اللزوم، ومن العلل ما جرى مجرى الزحاف في عدم اللزوم[6]. فيكون حاصل أنواع

1 . المحلّي، **شفاء الغليل في علم الخليل**، ص 69.

2 . "اعلم أنّ الزّحاف زحافان: فزحاف يسقط ثاني السبب الخفيف، وزحاف يسكن ثاني السبب الثقيل، وربما أسقطه." ابن عبد ربّه، **العقد الفريد**، 6/ 235.

3 . يذهب الدمنهوري إلى أنّ الزحاف "سمّي بذلك لأنّه إذا دخل الكلمة أضعفها وأسرع النطق بها بسبب نقص حروفها أو حركاتها". **الإرشاد الشافي على متن الكافي**، ص 25.

4 . خصّص ابن واصل الحموي للفرق بين الزحافات والعلل فقرة طويلة استعرض فيها اختلاف القدماء في التمييز بينهما وجعل وجوهه خمسة. انظر: **الدرّ النضيد في شرح القصيد**، صص 142-143.

5 . المعرّي، **رسالة الصاهل والشاحج**، ص 521.

6 . الدماميني، **العيون الغامزة على خبايا الرامزة**، ص 77.

التغييرات أربعة وليس اثنين. وتقديرنا أنّ السبب في ذلك راجع إلى أنّ العروضيّين، وخاصّة المتأخّرين، انشغلوا بجرد الزحافات والعلل وبيان اسم كلّ واحدٍ منها وهي مفردة منعزلة عن سياقها غيرُ منزّلة في أنموذج وزنيّ. والحال أنّ هذه التغييرات، وإن تكن جائزة كالأصل كما يقول التبريزي[1]، فإنّ عيار قبولها من عدمه هو الموضع من أنموذج الوزن لا هيئة الجزء نفسه بإطلاق. وعلى هذا الأساس فإنّ تغيير جزء بعينه، ونقصد الزحاف تخصيصا، لا تتحدّد طبيعته ولا أثره في النظم ووقعه في النفس إلاّ إذا انضمّ إلى نظائره من الأجزاء.

1.2. أنواع الزحاف وقعا وحكما:

ووفقا لهذا المبدأ الذي استخلصناه ميّز العروضيوّن في الزحاف بين الحُسن والصلاح والقبح كما يقول ابن عبد ربّه: "يجوز في الكامل من الزحاف: الإضْمَارُ والوَقْصُ والخَزْلُ، فالإضمار فيه حسن، والوقص فيه صالح، والخزل فيه قبيح"[2]. وأمّا العلل فلا تجري عليها هذه الأحكام لأنّها إذا وقعت على جزء تمكنّت منه فلا تفارقه في كلّ موضع من مواضعه في القصيدة، فتصير كالقاعدة التي لا تعديل عليها.

وإذا كان صاحب العقد الفريد قد جعل الصفات متمايزة على وجه منطقيّ حادّ بين الحسن والقبح ووسطٍ بينهما يُقبل على مضض وهو الصلاح، فإنّها في التصانيف الأخرى لا تختلف عنه إلاّ في إجراء العبارة. ومثال ذلك ما قدّمه ابن رشيق من قسمة للزحاف، فهو عنده أنواع ثلاثة: نوع منه "أخفّ من التمام وأحسن، كالذي يستحسن في الجارية من التفاف البدن واعتدال القامة"، ونوع "يُستحسن قليله دون كثيره كالقَبَل اليسير والفَلَج واللّثَغ"، ونوع ثالث يُحتمل على كُرْه كالفَدَع والوَكَم والكَزَم في بعض الحِسان"[3]. وعلى هذا النحو كان ميّز أبو الحسن العروضيّ بين أنواعه وإنَ لم يجعل القسمة ثلاثيّة لأنّ السياق لم يكن تتبّعها وتصنيفها بل الاحتجاج لمبدأ الوزن في الشعر، وذلك في قوله: "وقد جاء في الشعر أوزان مُزاحفتها أحسن في السمع من تامّها، فإذا جاء شيء منها على التمام نبا عنه الطبع ولم تكن له عذوبة في السمع"[4]. وقد وجدنا في المدوّنة النقديّة مثالا على هذا الاستحسان في موضع والقبح في آخر مع أنّ الكلمات واحدة لا فرق إلا في الترتيب. وهو يرد أوّلا عند الجمحي كما يلي. "قَالَ الهذليّ: [من الطويل التامّ]

لَعَلَّـك إِمَّـا أمُّ عَمْـرٍو تبـدَّلَتْ　　　سِـوَاكَ خَلِـيلًا شَـاتِمِي تَسْـتَخِيرُهَا

---

1 . الخطيب التبريزي، **الكافي العروض والقوافي**، ص 19.

2 . ابن عبد ربّه، **العقد الفريد**، 6/ 267. وانظر فيه أيضا: 6/ 274، 277، 279، 282، 284.

3 . ابن رشيق، **العمدة**، 1/ 224-225. ومن اللافت الطريف أنّ الصفات التي ذكرها من باب المشابهة للجارية تتناسب تناسبا طردا مع وقعها وائتلاف أصواتها ومدى ألفتها أو غرابتها في الاستعمال.

4 . أبو الحسن العروضي، **الجامع في العروض والقوافي**، ص 198.

فَهَذَا مُزَاحَفٌ فِي كَافِ "سِوَاكَ" وهو خفيٌ ومن أنْشده:

لَعَلَّـك إِمَّـا أمُّ عَمْـرٍو تَبَـدَّلَتْ   خَلِيلًا سـواكَ شَـاتِمِي تَسْـتَخِيرُهَا

فَهَذَا أفظع وَهُوَ جَائِز"[1].

وأمّا الموضع الثاني الذي يرد فيه هذا البيت على هاتين الصورتين فهو في "نقد الشعر" لقدامة مع تغيير بسيط في الصفة، ففيه "ومن أنشده "خليلا سواك" كان أشنع"[2] وعنه نقل المرزباني في موشّحه حرفا بحرف[3].

فإن نحن حاولنا أن نتبيّن سبب هذه الفظاعة والشناعة بحسب وصف ابن سلاّم وقدامة لم نجدهما في الكلمتين "خليلا" و"سواك" ولا في وزنهما لأنّها معا حاضرتان في الروايتين، ولكنّ سبب الصفة عائد إلى موقع الكلمتين من التتابع المقطعي الذي يقوم عليه أنموذج الوزن. ذلك أنّ الزحاف، سواء قُدّمت الكلمة الأولى على الثانية أو تأخّرت هو واحد ويُصطلح عليه بـ"القبض"، وهو عند العروضيّين إسقاط الخامس الساكن[4]. فما الذي جعله يجوز ويحسن في الرواية الأولى ويقبح ويكون شنيعا فظيعا في الرواية الثانية؟ يبدو لنا أنّ أوّل ما يمكن استخلاصه من هذا الشاهد أنّ النظر إلى وزن الشعر على أنّه كمٌّ خالص وإحصاء عدديّ للمتحرّك والساكن أو المقاطع قصيرها وطويلها يجافي الذائقة العربيّة، إذا اعتبرنا هذين الناقدين مثالا عليها. فليس العدد واحدا في الروايتين فحسب، بل الكلمات نفسها جذرا وهيئة ومع ذلك كان الموقف مختلفا. وأمر الكمّ في العروض لنا فيه محاولة قول في الباب الثالث.

وأمّا الملاحظة الثانية التي يمكن استخلاصها فهو أنّ الزحاف غير معقود على الجزء "فعولن" أو "مفاعيلن" حصرا وفي استقلال تامّ عن السياق، ولكنّه موصول شديد الوصل بأنموذج الوزن. فليس لذينك الجزأين من وجود خارج النسق. ودليل ذلك أنّ "القبض" الذي لحق الجزء "مفاعيلن" في الرواية الثانية واعتبر فظيعا وشنيعا، كان ممّا ترضاه نفوس القدماء وذائقتهم إذا وقع في عروض الطويل فيصير وزن الجزء بمقتضاه "مفاعلن"، بل بلغ حدّا من الرضا أنْ لم يكن للطويل من عروضٍ سواه في ضروبه الثلاثة. ولابن سنان الخفاجي وجهة نظر جديرة بالوقوف عندها لأنّها توازن بين العروض والذوق. يقول في سياق التمييز بين الشعر والنثر: "الوزن هو التأليف الذي يشهد الذوق بصحته أو العروض. أمّا الذوق فلأمر يرجع إلى الحسّ، وأما العروض فلأنّه قد حصر فيه جميع ما عملت العرب عليه من الأوزان. فمتى عمل شاعر شيئا لا يشهد بصحّته الذوق وكانت العرب قد عملت مثله، جاز له ذلك كما ساغ له أن يتكلّم

---

1. الجمحي، **طبقات فحول الشعراء**، ص 69.

2. قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، ص 179.

3. المرزباني، **الموشّح**، ص 105.

4. التبريزي، **الكافي في العروض والقوافي**، ص 143.

بلغتهم. فأمّا إذا خرج عن الحسن وأوزان العرب فليس بصحيح ولا جائز لأنّه لا يرجع إلى أمر يسوّغه. والذوق مقدّم على العروض. فكلّ ما صحّ فيه لم يُلتفت إلى العروض في جوازه. ولكن قد يفسد فيه بعض ما يصحّ بالعروض على المعنى الذي ذكرناه كالزحافات المرويّة في أشعار العرب المذكورة في كتب العروض وهو الأصل الذي عملت العرب الأول عليه. وإنما العروض استقراء للأوزان حدث بعد ذلك بزمان طويل"[1].

لقد أوردنا هذا النصّ الطويل لأنّه يكشف عن جانب آخر لا تخبر به المدوّنة العروضيّة على هذا النحو وهذه الاستفاضة فهي قد تتبّعت النظام وجعلت الأمثلة سبيلا إليه ولم يكن أبدا مشغلها أن تنظر إلى مواقع التغييرات قبولا ورفضا بكلّ جزء من أنموذج الوزن. وقد أشرنا سابقا إلى أنّ علم العروض ينظر في وزن الشعر لا وزن القصائد، بدليل أنّ الأمثلة دائما هي أبيات مفردات، والعروضيّون غالبا يأتون بها دون أيّ تعليق عليها سوى أنّها مثال لزحاف أو علّة، حتّى ليبدو التأليف كأنّه فهرس لا تحرير وبسطٌ. وتلك سنّة في الكتابة العروضيّة ينبغي فهمها لا التشنيع عليها كما يفعل كثير من المعاصرين[2]، وهي تنسجم مع ما عقدوه على العلم من مهامّ، وهي أساسا البحث في قدرة النظام على إنشاء مختلف المناويل الوزنيّة التي تقبلها اللغة العربيّة، بصرف النظر عن مدى استجابة المنجز اللغويّ له واستحسانه من عدمه، تماما مثلما أنّ مبحث الاشتقاق يقدّم صيغة أنموذجيّة لاسم الفاعل من الفعل الثلاثيّ المجرّد سواء أتحقّق مع كلّ الأفعال أم لم يتحقّق. ولهذا فإنّ أمر الذوق الذي أشار إليه الخفاجيّ ليس نقيضا للعروض، ولا رأى علمُ العروض نفسه أنّه مقدّم عليه، حاله في ذلك كحال الإعراب، فالصحّة النحويّة، أي سلامة الجمل من اللحن، لا تقوم معيارا للتفاضل بين التراكيب في ذائقة المتكلّمين والمتخاطبين. ومع ذلك فإنّ للذوق بالضرورة مرجعا في النظام، على جهة ما، حتّى لا يكون سدى وانطباعا عابثا.

وقد انتبه التوحيدي إلى هذه الصلة حين قال في سياق المفاضلة بين الشعر والنثر: "فإن قيل: إن النّظم قد سبق العروض بالذوق، والذوق طباعيّ، قيل في الجواب: الذوق وإن كان طباعيّا فإنّه مخدوم الفكر، والفكر مفتاح الصنائع البشريّة، كما أنّ الإلهام مستخدم للفكر، والإلهام مفتاح الأمور الإلهيّة"[3]. وهو بهذا يجعل للذوق أساسا في العروض، لأنّه إذ يسنده إلى الطبع بما قد يعتقده المرء فيه من خروج عن كلّ ضابط عقليّ، يرتدّ به إلى العروض ويعتبره تجريدا له في حال تنوّعت الطباع وتعدّدت

---

1. ابن سنان الخفاجي، **سرّ الفصاحة**، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط1/ 1982، ص 287.

2. إبراهيم أنيس، **موسيقى الشعر**، صص 60-61.

3. التوحيدي، **الإمتاع والمؤانسة**، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين، دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر، بيروت، د.ت.، 2/ 134.

الأذواق. وممّا ينتج عن ذلك أنّ كلّ ذوقٍ لم يجد له سندا في الرأي ولا مرجعا في النظر كان غير معوّل عليه.

ونحن نودّ قبل أن نقدّم بعض قولٍ في مرجع الحسن والقبح أن نأتي بمثالين اثنين على تفضيل الجزء المزاحف على الجزء السالم، تقصّيا لرأي القدماء في الظاهرة وتتبّعا لمسالكها في الأشعار. فأمّا أوّلهما، ونحن نبتدئ به لأنّنا لن نقف عنده طويلا، فهو "خبن" الجزء الثاني أو الخامس من الخفيف التامّ، وهو "مستفع لن" مفروق الوتد، فيصير "مفاعلن"، وهو زحاف مطّرد فيه علّق عليه ابن رشيق يقوله: "ويخفّ على المطبوع أبدا أن يجعل مكان "مستفعلن" في الخفيف "مفاعلن" يظهر له أحسن"[1]. وقد حاولنا أن نختبر مدى صحّة هذه الملاحظة فعدنا إلى ما تخيّره القدماء من قصائد على هذا البحر ووجدنا أنّ الأوْلى، ائتساءً بهم، أن ننظر في معلّقة الحارث بن حلّزة نتتبّع تحويلات أنموذج الوزن في الجزء "مستفع لن" لتصير "مفاعلن". وقد اعتمدنا رواية أبي بكر الأنباري (ت 328 هـ) في شرحه لها وهو من أقدم الشروح. والقصيدة عنده هي السادسة ترتيبا وتشتمل على أربعة وثمانين بيتا[2] وطالعها: [من الخفيف]

آذَنَتْنَــا بِبَيْنِهَــا أَسْــمَاءُ رُبَّ ثَـاوٍ يُمَـلُّ مِنْـهُ الثَّـواءُ

وبحكم التوازي في أنموذج الوزن، فإنّ الجزء"مستفع لن" يرد مرّتين في كلّ بيت، في الجزأين الثاني والخامس كما أسلفنا. وهو ما يعني أنّ القصيدة تشتمل على مائةٍ وثمانية وستّين جزءا ذاك أنموذجُهُ. وقد قادنا الإحصاء إلى أنّ خمسة وأربعين جزءا منها فحسب سلم من الزحاف أي بنسبة 26.78% (168/45)، وهو ما يمثّل فوق الربع بقليل، ولم نجد إلاّ ستّة أبيات سلم صدرها وعجزها معا من هذا الزحاف[3]، أي بنسبة 7.14% (84/6)، وهي نسبة ضئيلة جدّا، كأنّ الزحاف أصل والسلامة هي الاستثناء. وهو ما يعني أنّ ملاحظة ابن رشيق في محلّها، وهي ترجمة حدسيّة لما تبيّنّاه بالإحصاء. فهذه النسب تؤكّد اتّجاه المعلّقة إلى زحاف الجزء ما استطاعت إلى ذلك سبيلا. فإن نحن سعينا أن نتبيّن أسباب هذا التغيير لاحظنا أن تتالي المتحرّكات والسواكن على نحو متناوب رتيب يدفع الشاعر إلى التخفيف منه بإسقاط ساكن في الوسط، وذلك باصطلاح صوتيّ معاصر مردّه إلى تتالي أربعة مقاطع طويلة اقتضى التناسب تقصير الأوسط فيها بحسب ما يسمح به الأنموذج. وبيان ذلك في هذا الجدول:

---

1 . ابن رشيق، **العمدة**، 1/ 224.

2 . أبو بكر الأنباري، **شرح القصائد السبع الطوال الجاهليّات**، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار المعارف، القاهرة، ط5/ 1993، صص 429-501.

3 . هي الأبيات: 13، 28، 30، 48، 62، 83.

(ج21)

أنموذج الوزن	فا علا تن	مســـــتفع لن	فا علا تن
	- -] υ -	- υ [- -	- - υ -
مثال الوزن	- -] υ -	- υ [- υ	- - υ -
	فا علا تن	مـــــفاعـــــلن	فا علا تن

إنّ ما وضعناه بين معقّفين [...] في تقطيع أنموذج الوزن هو المقاطع المتماثلة المتتابعة، وهي منافرة لنظام الاتّساق الصوتيّ في اللغة العربيّة كما أشرنا أعلاه لأنّه يتطلّب نوعا من التناوب منتظما. ولهذا كان الزحاف تخفيفا منه بأن صار أحد المقاطع الطويلة، وهو هنا الثالث في الترتيب، قصيرا كما يكشفه الموضوع بين معقّفين في تقطيع مثال الوزن. ونحسب أنّ ذلك هو السبب الذي جعل "الخبن" في الجزأين الثاني والخامس من الخفيف "يخفّ على المطبوع" ويبدو له أحسن من الأصل بعبارة ابن رشيق.

وأمّا المثال الثاني فهو قبض الجزء السابع من ثالث الطويل. ذلك أنّنا إن تتبّعنا المواضع التي جعلها العروضيّون مواضع للتغيير وجدناها خمسة لكلّ واحد منها اصطلاحه الخاصّ. "فإذا اعتلّ أوّلُ البيت سمّي **ابتداءً**؛ وإذا اعتلّ وسطه وهو العروض سمّي **فصلا**، وإذا اعتلّ الطرف، وهو في القافية، سمّي **غاية**؛ وإذا لم يعتلّ أوّله ولا وسطه ولا آخره سمّي **حشوا** كلّه"[1]. والمصطلح الخامس هو "**الاعتماد**" وهو في ما يؤكّد ابن عبد ربّه "ليس علّة لأنّه غير مخالف لأجزاء الحشو كلّها وإنّما خالفها في الحسن والقبح"[2]. وعلى نهجه سار ابن رشيق وقدّم مثالا يستحقّ الوقوف عنده، وهو "ما كان في الجزء الذي قبل الضرب، كقول امرئ القيس: [من الطويل]

أعِنّي عَلَى بَرْقٍ أَرَاهُ وَمِيضِ   يُضِيءُ حَبِيًّا فِي شَمَارِيخِ بِيضِ

فأثبت ياء "شماريخ" وهي مكان النون من "فعولن"، وكان الأجود أن يسقطها منه بالقبض لمكان الاعتماد؛ لأنّ السبب قد اعتمد على وتدين: أحدهما قبله، والآخر بعده، فقوي قوّة ليست لغيره من الأسباب، فحسن الزحاف فيه"[3]. وهي ملاحظة دقيقة من صاحب "العمدة". ذلك أنّ البيت على هيئته تلك يكاد يستوفي الأجزاء الموجودة في النمط الثالث من أنموذج الوزن، فقد جاء فيه الجزء السابع "فعولن" على ما يقتضيه المنوال. ولكنّ الأجود في رأيه أن يكون مُزاحفا بـ"القبض" فيكون وزن الجزء "فعولُ" (υ - - ← υ - υ). ومثّل على ذلك بإسقاط الياء من "شماريخ". وليس غرضه من

---

1 . ابن عبد ربّه، **العقد الفريد**، 6/ 237.

2 . **نفسه**، 6/ 237. وقد استعمل ابن عبد ربّه المصطلح ثماني عشرة مرّة في "كتاب الجوهرة الثانية في أعاريض الشعر وعلل القوافي"، سبع منها في صيغة المصدر "الاعتماد" وإحدى عشرة مرّة في صيغة اسم الفاعل "معتمد".

3 . ابن رشيق، **العمدة**، 1/ 233-234.

هذا التمثيل إسقاطها فعلا على غير ما تتطلبّه قوانين اللغة وأحكام الجمع فيها، وإنّما المرادُ إذا تعذّر تقصير الحركة، الإتيانُ بكلمة أخرى تحقّق المطلوب. وقد فسّر ذلك بمفهوم "الاعتماد"، فالسبب موضع الزحاف، وهو "لن" من "فعولن"، يكون إذا ثبت معتمِدا على وتدين أحدهما قبله وهو "فعو" من فعولن"، في الجزء السابع، و"فعو" من "فعولن"، في الجزء الثامن لأنّ البيت من ثالث الطويل محذوف السبب الأخير (حذف السبب الأخير من مفاعيلن← مفاعي (υ - -) = فعولن). وبذلك يكون السبب الخفيف وسطا بين وتدين مجموعين، وهو تتابع مقطعيّ لا ينسجم مع منوال هذا البحر القائم على الاختلاف بين الأجزاء، خماسيّها وسباعيّها، مثلما يذكر الخطيب التبريزي[1]، وإن كان قائما في وزن آخر كالمتقارب. على أنّ هذا البحر لم يتأسّس في الأصل على اختلاف الأجزاء، بل قام على تشابهها.

ومن المؤكّد في ما اطّلعنا أنّ هذه الملاحظة كانت قائمة في أغلب تصانيف العروض[2] وكتب الأدب حيثما سنح السياق. من ذلك أنّ المُعافى الجريري (ت 390 هـ) في كتابه "الجليس" أورد بيتا لامرئ القيس على ثالث الطويل وهو:

أجَارَتَنَـا إنَّ الْخُطُـوبَ تَنُـوبُ   وَإنِّي مُقيمٌ مَا أَقَامَ عَسِيبُ

وعلّق عليه بقوله: "وَقبضُ "فَعُولن" الذي قبل الضرب من هذا الشعر، عَذْبٌ فِي الأَسْمَاعِ من إيرَاده سالما"[3]. وقد ربط الدماميني بين هذا الضرب الثالث للطويل ونوع القافية واقتضائها "ردِفًا"، أي حركة طويلة قبل الرويّ، "على الأشهر"[4]. ولمّا كانت هذه المسألة تتّصل بالقافية وبكيف المقاطع لا كمّها فقد أجّلناها إلى الباب الثالث. على

---

1 . يقول الخطيب التبريزي: "واعلم أنّ الأحسن في الضرب الثالث من هذا البحر أن تكون فعولن التي قبل الضرب تجيء فعولُ مقبوضة، لأنّ هذا البحر بُني على اختلاف الأجزاء أعني كون أحدهما خماسيًا والآخر سباعيًا، فلمّا تكرّر في آخره جزآن خماسيّان قُبض الأوّل ليكون فيه رباعيّ وخماسيّ فيكون على أصل ما بني عليه من الاختلاف". **الكافي في العروض والقوافي**، ص 30. وهذا المبدأ يكاد لا يختلف فيه أهل العروض، ونحن أوردنا قول التبريزي لأنّه يفصح عمّا يقطع به غيره دون بيان للسبب.

2. من ذلك مثلا قول الزمخشري بعد تقديمه مثال ثالث الطويل: "وفعولن الواقع قبل الضرب المحذوف، لا يكاد يجيء إلا مقبوضا". **القسطاس**، ص 71. وقول ابن القطّاع: "والاعتماد في"فعولن" الذي قبل هذا الضرب بلزوم القبض حسنٌ جدًا ولا يكاد يُسمع عنهم إلاّ كذلك". **البارع في علم العروض**، ص 92. وقول الدماميني: "قبض فعولن قبل الضرب الثالث المحذوف أولى من سلامته ويسمّى اعتماداً كما سبق، وبيته: [من الطويل]

وَمَا كُلُّ ذي لُبٍّ بِمُؤْتيكَ نُصْحَهُ   وما كلُّ مُؤْتٍ نُصْحَهُ بِلَبِيبِ

فقوله "حَهُوبِ" [= نُصْ(حَهُ بِ)لَبيب] وزنه فعولُ، وإنّما كان الاعتماد في هذا المحلّ أولى لأنّ الطويل مبنيّ على اختلاف الأجزاء لتركّبه من خماسيّ وسباعيّ، فلمّا صار آخر البيت محذوف الضرب هكذا "فعولن فعولن" أرادوا أن يوفوه حقّه من الاختلاف الذي بني عليه في الأصل فقبضوا فعولن الأولى". العيون الغامزة على خبايا الرامزة، ص 141.

3. المعافى بن زكريا، **الجليس الصالح الكافي والأنيس الناصح الشافي**، تحقيق محمد مرسي الخولي، عالم الكتب، بيروت، 1993، 2/ 234.

4 . الدماميني، **العيون الغامرزة**، ص 141.

أنّ استثمار المعاصرين لهذه الملاحظة، سواء ما اتّصل بالاعتماد أو بلزوم الردف، كان ضامرا[1].

ويجدر بنا مثلما اختبرنا مدى صحّة الملاحظة في الزحاف الأوّل أن ننهج المنهج نفسه ها هنا. وقد تخيّرنا لذلك مثالين. أمّا أوّلهما فقد قادنا إليه شاهد علم العروض لهذا الضرب وهو من قصيدة أبي الأسود الدؤلي[2] التي طالعها: [من الطويل]

أَمِنْتُ عَلى السِّرِّ امْرَءًا غيرَ حازِمٍ ... ولَكِنَّهُ في النُّصْحِ غيرُ مُرِيبِ

وتشتمل هذه القصيدة على ثمانية أبيات، كلُّ جزء سابع فيها ورد مقبوضا على ما تقتضيه ملاحظة العروضيّين، أي بأن جاءت "فعولن" قصيرة المقطع الأخير: "فعولُ"، حتّى كأنّ الأصل في هذا الجزء أن يأتي على تلك الشاكلة. وأمّا ثاني المثالين فقد ذكره كثير من العروضيّين مثالا على مصرّع هذا الضرب الثالث للطويل، وهو من قصيدة لامرئ القيس[3] طالعها: [من الطويل]

لِمَنْ طَلَلٌ أَبْصَرْتُهُ فَشَجَانِي ... بِخَطِّ زَبورٍ في عَسِيبِ يَمَانِ

وهي تتضمّن بحسب رواية الديوان سبعة عشر بيتا، فإذا أضفنا إلى العدد جزءا آخر هو الوارد في صدر البيت الأوّل لأنّه مصرّع فعوملت عروضه كمعاملة ضربه، تجمّع لدينا ثمانية عشرا جزءا أهلا لاختبار الملاحظة أعلاه. وقد قادنا الإحصاء إلى أنّ ستّة أجزاء فحسب حافظ فيها الجزء على السلامة أي بنسبة الثلث (18/6) وأنّ اثني عشر جزءا ورد مقبوضا وهو ما يمثّل الثلثين (18/12). وهو ما يقوم دليلا آخر على أنّ الاتّجاه العامّ لهذا الجزء السابع من ثالث الطويل أن يكون على غير صورته في أنموذج الوزن.

لقد استقامت لنا إذن من هذه الأمثلة زحافات كانت في ذائقة الشعراء والعروضيّين أطيب من الأصل وأعذب سمعا. وكان مرجع الحسن فيها أن حافظت على التناسب الوزنيّ الذي يقتضيه كلُّ مثالِ وزنٍ وهو من نوعين: تناسب مخصوص عائد إلى سمات الانتظام المقطعيّ في الأنموذجٍ ويعدّ الجزء السابع من ثالث الطويل مثالا عليه، وتناسب آخر راجع إلى سمات الانتظام الذي تتوسّمه اللغة في كلّ مثال وزنيّ، ويعدّ الزحاف في الجزأين الثاني والخامس في الخفيف مثالا عليه. ونحن إن اكتفينا ببحر الطويل للدلالة على نزعة الأنموذج إلى الحفاظ على سمة انتظامه المقطعيّ، وببحر الخفيف للدلالة على هذا النزوع إلى التخفيف من تتالي المقاطع الطويلة فليس ذلك

1. من القلائل الذين انتبهوا إلى موضع الاعتماد في ثالث الطويل، شكري عيّاد، **موسيقى الشعر العربي**، ص 101.

2. أبو الأسود الدؤلي، **الديوان**، صنعة أبي سعيد الحسن السكّري، تحقيق محمد حسن آل ياسين، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط2/ 1998، صص 45-46. والشاهد العروضيّ المطّرد في المدوّنة هو البيت الرابع منها، وهو مذكور في إحالتنا أعلاه التي ضمّنا فيها كلام الدماميني.

3. امرؤ القيس، **الديوان**، تحقيق أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط5/ 1990، صص 85-88.

من باب عوز الأمثلة، ولكنّنا اكتفينا بتقديم أمثلة للقياس عليها. بل نحن نجزم أنّ "السين" الساقطة من الجزء "مستفعلن" في أنموذج الخفيف، إذا ما نزّلناها في محلّها من دائرة المشتبه، لاحظنا أنّ لها نزوعا للسقوط. فهذه "السين" هي نفسها "واو" "مفعولات" في المنسرح كثيرة السقوط، وهي نفسها "واو" "مفعولات" في المقتضب الساقطة أبدا، وهي نفسها أيضا "نون" "مفاعيلن" في المضارع الذي لا يرد جزؤه الأوّل أبدا إلاّ على صورة "مفاعيلُ". فسواء سمّينا الزحاف "خبنا" في الخفيف أو "طيّا" في المنسرح والمقتضب أو "كفّا" في المضارع، فهو في الواقع واحد في الدائرة، وهو المقطع الطويل الثالث من مجموع أربعة مقاطع طويلة متتالية فيه. ونحسب أنّ ذلك مثال آخر على ما أكّدناه أعلاه من أنّ شأن الزحاف حسنا وقبحا لا يعود إلى الجزء ذاته، أكان خماسيّا أم سباعيّا، ولكنّه يعود إلى موضعه من أنموذج الوزن ونظام المقاطع.

2.2. المعاقبة والمراقبة:

لقد حاولنا في ما سبق أن نجد تفسيرا لما اعتبره بعض أهل العروض حسنا أو قبحا في الزحاف ولكنّ شاغلهم لم يكن تصنيف كلّ نوع منه إلى ما يحسن وما لا يحسن، ما خلا ابن عبد ربّه فقد جعل ديدنه في خاتمة حديثه عن كلّ بحر ذلك التقسيم. والواقع أنّهم قدّموا عيارا لتوارد الزحافات وأنحاء انضمام بعضها إلى بعض ضمن منطقهم في الجواز أو عدمه، تماما مثلما أنّ النحاة يوردون إمكانات التقدير والحذف والتقديم والتأخير دون أن يشدّدوا على اعتبار ذاك حسنا والآخر قبيحا، فالمنجز إمّا صحيح وإمّا لاحن، لا حسن أو قبيح، لأنّهم إنّما ينظرون في الإمكانات التركيبيّة التي يمكن أن يولّدها المتكلّم في اللغة، لا في موقع جملة بعينها من المخاطب ضمن سياق مخصوص ومقام محدّد. ونحن نذهب إلى أنّ مبحث التعاقب والتراقب[1] من أهمّ المباحث التي تكشف عن خصوصيّة الانتظام المقطعي للشعر العربيّ.

وقد قادنا تتبّع المصطلحين إلى أنّ أحدهما، وهو المعاقبة، من مشترك الجهاز المصطلحي اللغوي عند العرب. فقد ورد في كتاب "سيبويه" في موضعين للدلالة على أن صوتا يعاقب صوتا ولا يجتمعان كالتعريف باللام والتنوين[2]، وذكر الأستراباذي أنّ الزجّاجي خصّص في أماليه الكبرى بابا للمعاقبة والإبدال[3]. وأمّا في المدوّنة العروضيّة فالمصطلحان قديمان يعودان إلى الخليل بدليل أنّ الأخفش يوردهما في كتابه في "العروض" في سياقات عديدة[4] دون شرح مخصوص لهما غير ما يفهم من السياق،

---

1. يستخدم ابن عبد ربّه المصطلحين بهذه الصيغة. انظر: العقد الفريد، 6/ 238-239.

2. سيبويه، **الكتاب**، 1/ 188، 2/ 38.

3. الأستراباذي، **شرح الشافية**، 4/ 423.

4. الأخفش، **كتاب العروض**، ص 150، 155.

شأنه في ذلك شأن كلّ ما أتى فيه من اصطلاح. ويكاد لا يوجد مصنَّف عروضيّ قديم لم يأت عليهما بذكر إمّا بأن خصّص لهما بابا يستعرض فيه المفهوم ومواضع الإجراء[1] وإمّا بأنْ يذكرهما أثناء الحديث عن زحافات بحر من البحور[2]. فما المعاقبة وما المراقبة؟

يقدّم المحلّي تعريفا دقيقا للأولى منهما فيقول: "فأمّا المعاقبة فهو أن يجوز سلامة ثاني السببين المتجاورين معا من الزحاف، وسقوط ثاني أحدهما بشرط سلامة ثاني الآخر من السقوط"[3]. ويمثّل على ذلك بالجزء "مفاعيلن". فقد تتالى في ذيله سببان خفيفان. ويجوز بمقتضى هذا القانون أن يسلما معا من أيّ تغيير، ولكن إذا زوحف أوّلها سلم الثاني من الزحاف، وإذا زوحف ثانيهما سلم الأوّل. ففروع الجزء الممكنة إذن، بحسب هذا الشرط، هي "مفاعِلُنْ" بدخول زحاف القبض و"مفاعيلُ" بدخول زحاف الكفّ، وأمّا اجتماع القبض والكفّ بأن يصير وزن الجزء "مفاعلُ" ففرعٌ غير مقبول. ومن الجليّ أنّ الخليل عوّل على الدلالة اللغويّة للجذر وهي التناوب لاشتقاق هذا المصطلح.

على أنّ المعاقبة لا تقتصر على السببين إذا تجاورا في الجزء الواحد، بل تتّصل بكلّ سببين متجاورين في أنموذج الوزن، فإذا انتهى جزء بسبب خفيف وابتدأ آخر بمثله، كانت بينهما المعاقبة كذلك. ومثال ذلك اجتماع الجزأين "فاعلاتن" و"فاعلن" في بحر المديد. فقد نتج عن تتاليهما تجاور سببين خفيفين. ويقتضي قانون المعاقبة إمّا بقاء السببين على حالهما من السلامة وإمّا مزاحفة أحدهما وبقاء الآخر على أصله، أي أنّ مثال الوزن، إن استخدمنا ما أجريناه من اصطلاح، يكون كما يلي: إمّا "فاعلاتُ فاعلن" وذلك بأن يلحق الجزءَ الأوّل زحافُ الكفّ، وإمّا "فاعلاتن فعِلن" بأن يطرأ على الجزء الثاني زحاف الخبن.

وقد أتى أهل العروض باصطلاح على كلّ إجراء، فـ"فاعلن" إذا "خُبِنَ" فصار "فعِلن" سُمّي "صدرا" لأنّ الزحاف وقع في صدره معاقبا لما قبله من التغيير الممكن في آخر الجزء، و"فاعلاتن" إذا "كُفَّ" وصار "فاعلاتُ" سُمّي "عجزا" لأنّ الزحاف طرأ على عجز الجزء معاقبا لما بعده ممّا قد يطرأ عليه من تغيير[4].

وقد حصر ابن عبد ربّه المعاقبة في أربعة بحور هي "المديد والرمل والخفيف والمجتثّ"[5]. واللافت أنّه حين نظم أرجوزته في العروض، ذكر أنّه وضع للمعاقبة علامة

1. انظر ابن عبد ربّه، **العقد الفريد**، 6/ 238-239، 245-246، والمحلي، **شفاء الغليل في علم الخليل**، ص 67-96، وابن واصل الحموي، **الدرّ النضيد في شرح القصيد**، ص 164-168.
2. وذلك شأن الزجّاج وابن السراج وابن جنّي وابن القطّاع والتبريزي في كتبهم في العروض.
3. المحلّي، **شفاء الغليل في علم الخليل**، ص 76.
4. ابن عبد ربّه، **العقد الفريد**، 6/ 238.
5. **نفسه**.

في الدوائر العروضيّة المرسومة[1]، ممّا يعني أنّها من خصائص النسق الأكبر وهو الدائرة لا النسق الأصغر وهو البحر. ذلك أنّ الانتظام المقطعيّ لبحر معيّن إنّما هو سليل انتظام آخر قائم في الدائرة. ولهذا فإنّ المعاقبة في المديد ستجرّ معاقبة في الطويل ما داما ينضويان إلى دائرة واحدة.

ويبدو أنّ المتأخّرين قد استقصوا الظاهرة أكثر وفتّشوا في كلّ بحر عن مواضع المراقبة حتّى استقرت لديهم في تسعة أبحر هي "الطويل والمديد والوافر والكامل والهزج والرمل والمنسرح والخفيف والمجتث"[2]، ولم يبق حينئذ إلاّ سبعة لم يأت على ذكرها علماء العروضيّون، منها بحران لا محلّ للمعاقبة فيهما لأنّ كلّ واحد منهما يتكوّن من جزء خماسيّ وهما المتقارب والمتدارك، فلا يتتالى فيهما سببان خفيفان أبدا. ثمّ إنّ من بين ما بقي بحرين تجري فيهما المراقبة كما سنرى أدناه وهما المقتضب والمضارع. فلم يظلّ إذن من مجموع السبعة المستثناة إلاّ ثلاثة أبحر هي البسيط والرجز والسريع[3]. وهو ما يدعو إلى التوقّف عندها بالملاحظة والمدارسة. وأوّل ما يلفتنا فيها أنّها تشترك في الجزء "مستفعلن"، فعليه يقوم البيت من الرجز بالتكرار ستّ مرّات في حال التمام؛ وبالتناوب بينه وبين الجزء "فاعلن" يقوم البيت من البسيط فيأتي كلّ واحد منهما أربع مرّات؛ وشبيه بذلك حال البيت من السريع إذ يرد مرّتين في مطلع كلّ مصراع ويختم بـ"مفعولات" في العروض والضرب، محلّ العلل. فنحن إذن أمام جزء مخصوص له من أحوال التغيّر ما ليس لغيره، وهو جزء ينتهي بوتد مجموع يؤشّر على نهاية الجزء فيجعله متمايزا عمّا يليه. واللافت أنّ هذا الجزء عومل في التراث الشعريّ، بل في المدوّنة الشعريّة المعاصرة أيضا، معاملة خاصّة. ذلك أنّ

---

1. وضع ابن عبد ربّه، 6/ 247، ما يمكن تسمية مفتاح رسومه البيانيّة للدوائر العروضيّة وذلك في قوله: [من الرجز]

فاسمَعْ فهــذي صِفَةُ الدَّوَائِرْ	وصفَ عليمٍ بالعروض خَابِرْ
دَوَائر تَعْيَا على ذِهْنِ الحَذِــقْ	خمسٌ عَلَيهِنَّ الخطوطُ والحلَقْ
فما لها مـن الخطوط البائنـه	دلائلٌ على الحروفِ السَاكنَهْ
والحَلَقَــــاتُ المُتَجوِّفَــــاتُ	علامـــــــةٌ للمتحـــرِّكاتِ
والنُّقَطُ التي على الخطــوطِ	علامــــــةٌ تُعَدُّ للسَقــوطِ
والحِلَقُ التي عليها تنقـــــطُ	تسكُنُ أحيــانا وحينا تسقطُ
والنُّقَطُ التي بأجْوَافِ الحـلَقْ	لِمُبْتَدَا الشُّطُـورِ منها يخترقْ
فانظرْ تجدْ من تحتها أسماءَها	مكتــوبةً قد وُضِعت إزاءَها
والنَقطتان موضعُ التَّعَـاقُبِ	ومثلُ ذاك مَوضِعُ التــراقبِ

2. المحلّي، **شفاء الغليل في علم الخليل**، ص 76؛ ابن واصل الحموي، **الدرّ النضيد في شرح القصيد**، ص 165؛ الدماميني، **العيون الغامزة على خبايا الرامزة**، صص 92-93.

3. لأنّ هذه البحور الثلاثة جرت غير مجرى باقي البحور في جواز السلامة والمزاحفة على مختلف الوجوه، فقد خصّها المتأخّرون بمصطلح ثالث هو "المكانفة" . انظر: المحلّي، **شفاء الغليل**، صص 95-96؛ وابن واصل الحموي، **الدر النضيد**، ص 164؛ والدماميني، **العيون الغامزة**، ص 95.

القدماء كثيرا ما عدّوا الرجز، وهو البحر القائم على تكرار هذا الجزء، دون باقي الأبحر مرتبة، وقد قال فيه المعرّي إنّه "أخفض طبقة من الشعر؛ حتى يُروى عن الفرزدق أنّه قال: إنّي لأرى طَرَقَةَ الرجز، ولكنّي أرفع نفسي عنه"[1]، وذاك لأنّ الزحافات تكثر فيه حتّى كاد يستوي شكلا شعريّا مختلفا عن القصيد وحتّى صار قائله صنفا آخر من القائلين سمّي راجزا. ولهذا صار مصطلح الرجز دالاّ مرّة على أنموذج وزنيّ محدّد وأخرى على شكل من أشكال الشعر عند العرب يكون على وزن الرجز كما يمكن أن يكون على السريع أو المنسرح.

ونحن إن تتبّعنا المواضع التي يمكن أن تجري فيها المعاقبة في البحرين الآخَريْن، أي البسيط والسريع، وجدناها فقط في الجزء "مستفعلن". ذلك أنّ أحكام التجاور بين الأجزاء لا تولّدُ تتابعَ سببين خفيفين إلاّ فيه. وبالرغم من أنّ أهل العروض لم ينصّوا على المعاقبة في هذا الجزء في الأبحر الثلاثة، فقد اعتبروا "الخَبْلَ"، وهو زحاف مزدوج قائم على تقصير المقطعين الأوّلين أي على الجمع بين "الخبن" و"الطيّ" فيصير "مستفعلن" بعد سقوط السين والفاء "مُتعِلن" وينقل إلى "فَعِلَتُن"[2] كما سبق أن أوضحنا ذلك في كلامنا عن أجزاء التفعيل؛ اعتبروه أقبح أنواع الزحاف فيها جميعا، وقد نصّ ابن عبد ربّه على ذلك نصّا[3]. والراجح أنّ سبب القبح راجع إلى أنّ هذا "الخبل" يؤدّي بالبسيط والسريع إلى أن يترجّزا أي أن يشبها الرجز في انتظام مقاطعه وفي اتّجاهه وجهة الرجز باعتباره شكلا شعريّا. ودليل ذلك الشواهد الشعريّة الواردة تمثيلا عليه. فشاهد الخبل في البسيط:

وزعمــوا أنّــه لَقِــيَهُم رجــلٌ فأَخَـذوا مالَـهُ وضَـرَبُوا عُنُقَـهْ[4]

وشاهده في السريع:

وبَـلَــــدٍ قَطَعَـــهُ عــــامِرٌ وَجَمَــلٍ نَحَـــرَهُ فـي الطريــقْ[5]

إنّ ما نستصفيه ممّا سلف أنّ أهل العروض يتّجهون في أغلب أبحر الشعر إلى المحافظة على انتظام الأسباب الخفيفة أو المقاطع الطويلة على النحو الذي لا يجعلها تتحوّل جميعا إلى مقاطع قصيرة أو متحرّكات كما كانوا يعبّرون. فنحن إذن بين حدّين:

1. المعرّي، **الفصول والغايات**، صص 319-320. ويقول عنه في **رسالة الصاهل والشاحج**، ص 188، "ولا ريب أن الرجز أضعف من القصيد، فرؤبة والعجاج أضعف في النظام من جرير والفرزدق". واعتبره في رسالة الغفران، ص 375، "من سفساف القريض". على أنّنا لم نجد أبدا في ما قلّبنا من نصوص القدماء العبارة الدارجة الآن "حمار الشعراء". وقد عثرنا عليها مرّة واحدة في سياق مختلف في قول الزبيدي، وهو متأخّر (ت 1205 هـ = 1791 م) في قاموسه "**تاج العروس**": "ومن أمثال العامّة: الرَّاءُ حِمارُ الشُّعراءِ إشارَةً إِلى سعَةِ وُقُوعِها في كَلامِ العَرَبِ". 40/ 434.
2. التبريزي، **الكافي**، ص 44.
3. ابن عبد ربّه، **العقد الفريد**، 6/ 261، 271، 277.
4. التبريزي، **الكافي**، ص 45؛ المحلّي، **شفاء الغليل**، ص 233.
5. التبريزي، **الكافي**، ص 101؛ المحلّي، **شفاء الغليل**، ص 246.

إذا تتالت المقاطع الطويلة تتاليا مفرطا كأن تتجمّع أربعة منها، مال مثالُ الوزن إلى تقصير أوسطها وهو الثالث حتّى يقوم التناوب والتراوح، وإذا اقتضى تقصير مقطع طويل بحكم سلطان محور الكلام على محور الوزن، كان الإجراء قائما على المعاقبة. وهي النتيجة التي تتأكّد ممّا يسمّيه العروضيّون مراقبة.

والمراقبة لا تختلف عن نظيرتها إلاّ في تفصيل دقيق هو ضرورة المزاحفة مع شرط التعاقب. فإذا كانت "المعاقبة بين الحرفين أن لا يجوز سقوطهما معا وإن جاز ثبوتهما معا"، فإنّ "المراقبة بين الحرفين أن لا يجوز سقوطهما ولا ثبوتهما جميعا"[1]. ومحلّ المراقبة بحران من نماذج الوزن عند الخليل هما المضارع والمقتضب. أمّا الأوّل فلم يرد في المنوال الخليليّ إلاّ مجزوءا: "مفاعيلن فاعلاتن" في الصدر ومثلهما في العجز. والملاحظ أنّ تجاور الجزأين فيه نتج عنه تجمّع ثلاثة مقاطع طويلة هي "(...)عيلن فا(...)" [- - -]، وقد لاحظنا أنّ مثال الوزن، وهو جماع جدل بين محور أنموذج الوزن ومحور الكلام، ينزع إلى التخفيف من هذا التتابع. ولا سبيل إلى ذلك إلاّ بتقصير المقطع الأوّل أو الثاني، لأنّ الثالث هو بحسب الدائرة جزء من وتد مفروق لا يلحقه تغيير. والنتيجة أنّ الجزء "مفاعيلن" إمّا أن يرد "مفاعيلُ" بتقصير مقطعه الأخير وهو زحاف "الكفّ" وإمّا أن يأتي على هيئة "مفاعلن" بتقصير مقطعه الثالث وهو زحاف "القبض"، ولا يجتمع الزحافان كما لا يجوز إبقاء المقطعين معا سالمين من التغيير[2]. **(ج22)**

أنموذج الجزء	مثاله	التحقّق والتفعيل
مفاعيلن	**السلامة** = υ - - -	ø
	القبض = υ - υ -	مفاعِلُنْ
	الكفّ = υ - - υ	مَفَاعِيلُ
	القبض + الكفّ = υ - υ υ	ø

والظاهرة نفسها في بحر المقتضب. فهو بدوره لم يرد في المنوال إلاّ مجزوءا: "مفعولاتُ مستفعلن" في الصدر ومثلهما في العجز. وتتجمّع في مفتتحه ثلاثة مقاطع طويلة (مفعولاتُ = - - - υ). وبسبب أنّ آخر مقطع طويل هو بعضٌ من وتد مفروق فلم يجز تغييره، تناوب المقطعان الطويلان الأوّلان التقصيرَ، فإمّا أن يرد الجزء مخبونا أي مقصّر المقطع الأوّل وإمّا أن يرد مطويّا أي مقصّر المقطع الثاني، ولا سبيل إلى مزاحفة السببين كما لا إمكان لبقائهما معا سالمين. وذلك على هذا النحو: **(ج23)**

1 . التبريزي، **الكافي**، ص 143، 145.

2 . "مفاعيلُ هذه أصلها مفاعيلن إلاّ أنّ المراقبة قائمة بين يائها ونونها، فإمّا أن يجيء مفاعيلُ ويسمّى مكفوفا، وإمّا أن يجيء مفاعلن ويسمّى مقبوضا، ولا يجيء على التمام." **نفسه**، صص 117-118. وانظر أيضا: المحلّي، **شفاء الغليل**، ص 94.

أنموذج الجزء	مثاله	التحقّق والتفعيل
مفعولاتُ	**السلامة** = - - - ᴗ	Ø
	الخبن = ᴗ - - ᴗ	**معُولاتُ = مفاعِيلُ**
	الطيّ = - - ᴗ - ᴗ	**مفْعُلاتُ = فاعلاتُ**
	الخبلُ = ᴗ ᴗ - ᴗ	Ø

ولأنّ النّاظم يسعى إلى أن تتمايز أمثلة الوزن ما أمكن، خصّ البحر الأوّل بزحاف الكفّ وتجنّبه في البحر الثاني، فصار الجزء "مفاعيل" ابتداء مثال المضارع والجزء "فاعلاتُ" ابتداء مثال المقتضب.

إنّ ما نستصفيه من ظاهرة المعاقبة والمراقبة أنّ نظام الخليل يتفادى تجمّع ثلاثة مقاطع طويلة إذا ما اقتضى المنوال العامّ ذلك من خلال الدائرة، وهو يسعى إلى تقصير أحدها مرّة على سبيل اللزوم ومرّة على سبيل الحسن. ولكنّه في الآن نفسه يتجنّب تتالي المقاطع القصيرة حينا على سبيل الوجوب، وهو حال المراقبة، وحينا آخر على سبيل القبح، وهو حال زحاف "الخبل". وهو في ذلك ينسجم مع المبدأ النظريّ الذي ينطق به النظام وإجراءات الحركة فيه وهو أنّ "أحسن ما يكون عليه الشعر أن يبنى على متحرّكين بينهما ساكن أو متحرّكين بين ساكنين"، فذلك فيما يقول الأخفش "أعدل الشعر وأحسنه، فإذا كثرت سواكنه ومتحرّكاته على غير هذه الصفة قبُح"[1].

ونحن بهذا القول وذلك التمثيل عليه، يمكننا أن نتبيّن أنموذج التتابع المقطعيّ في العربيّة الذي تكون عليه الأقوال إذ تسعى إلى الاتّزان[2]، وهو في الواقع صورة من اتّزان تحرص عليه أبنية الكلم نفسها، ولذلك يشدّد اللغويّون على أن يردّوا الكلمة التي تجتمع فيها أربعة متحرّكات إلى أصل حُذف منه ساكن "نحو عُلَبِطٍ، سمعنا من العرب من يقول عُلابِطٌ، فالألف تفصل بين المتحرّكات"[3]. وللسبب نفسه يميل المتكلّم العربيّ إلى إسكان العين في هذه الكلمات: أُفُقٌ، عُنُقٌ، كُتُبٌ، عُمُرٌ، وما شابهها.

---

1 . الأخفش، **كتاب العروض**، ص 141.

2 . تطرّق كمال أبوديب إلى ظاهرة المعاقبة والمراقبة، وسارع منذ البدء بالحديث عن "نسف لنظريّة الخليل كلّها". ولكنّه، وهذا دأبه، لم يصبر على النصوص فلم يستنطقها كما حاولنا أن نفعل ولا استنتج استنتاجنا، وكان على عجلٍ مشغولا بالنبر كيف يجد له محلاً في أمثلة الوزن حين تختلف عن نماذجها. وبالغ في تتبّع البحور واحدا فآخر، وكان يمكننا أن نفعل فعله، دون أيّ جدوى. ونحن لا ننكر أنّ في عمله اجتهادا وإضاءات يمكن الاستفادة منها وتطويرها وتنظيمها، ولكنّ التفاصيل إن لم يجمعها سلك ناظم بدءا وخاتمة، صارت هباءً منثورا، وعلاماتُ الاختصار إن لم تكن شفّافة مفيدة متقدّمة بالعمل، فلا حاجة إليها. انظر: **في البنية الإيقاعيّة للشعر العربيّ**، صص 262-283.

3 . الأخفش، **كتاب العروض**، ص 141. وانظر: سيبويه، **الكتاب**، 4/ 289.

3. في مفهوم العلّة:

إذا كان الزحاف تغييرا في أنموذج الوزن قائما على الحركة الدائبة فلا يسعى إلى أن يكون منوالا على خطى الأصل، فإنّ مفهوم العلّة في النظام العروضيّ على خلاف ذلك، فهي تعديل للأنموذج وتحويل للحركة في المنوال إلى ما يشبه الأصل الذي ينبغي اتّباعه. وهو معنى اللزوم في حديث العروضيّين عنها. وإذا كان الزحاف كذلك مختصّا بالأسباب أو يكاد، فإنّ العلّة تلحق الأسباب والأوتاد ولا تختصّ بصنف واحد منهما. وأمّا الفارق الثالث فهو أنّ لها مواضع محدّدة من أنموذج الوزن هي التي سمّوها فصلا وغايةً إذا خلُص القول للعلل، وعروضا وضربا إذا كان القول عامّا. وإنّ تمييز هذين الموضعين من البيت وجعل الباقي حشوا دليلٌ على أهميّتهما في تمثّل أنموذج الوزن. بل إنّ العروضيّين خصّوا كلّ جزء طرأ عليه تغيير ممّا لم يجز في الحشو باسم خاصّ، وذلك في مواضع ثلاثة هي أوّله ووسطه ونهايته، وهي عندهم على النحو الآتي: (ج24)

الابتداء	"وهو اسم لكلّ جزء يعتلّ في أوّل البيت بعلّة لا تكون في شيء من الحشو، كالخَرْم"[1].
الفصل	"كلّ تغيير اختصّ بالعروض ولم يجز مثله في حشو البيت، وهذا إنّما يكون بإسقاط حرف متحرّك فصاعدا، فإذا كان كذلك سمّي فصلا. وإذا وجب مثلُ هذا في العروض لم يجز أن يقع معها في القصيدة عروض تخالفها. ويجب أن تكون عروض أبيات القصيدة كلّها على ذلك المثال"[2].
الغاية	"كلّ تغيير لزم الضرب ممّا لا يجوز مثله في الحشو. وهذا التغيير يكون بثلاثة أشياء: إسقاط حرف متحرّك وإسقاط زنة حرفٍ متحرّك وزيادة تلحق الجزء لم تكن فيه في الأصل. وكلّ ضرب جاز أن يدخله ما ذكرنا ثمّ لم يدخله سمّي صحيحا"[3].

ونحن نذهب إلى أنّهم إذ سعوا إلى تسمية أجزاء بعينها ممّا يلحقها تغيير ما مقارنة بوضعها في أنموذج الوزن، إنّما يسوّرون البيت ويحيطونه بعَمَدٍ. ولمّا كان المصراع في الأغلب يتمّ تمثّله كأنّه بيت مفرد، كان طرفه المسمّى عروضا – ومن معاني هذه الكلمة في المعجم العمودُ – مركزا آخر لهذا التسوير. ذلك أنّ التسمية أولى خطوات التملّك، والوسم أولى مراحل الوعي بالظاهرة.

---

1. التبريزي، **الكافي العروض والقوافي**، ص 141. والواقع أنّ "الخرم" اعتبر علّة لوقوعه بالوتد، إذ هو حذف متحرّكه الأوّل، ولكنّه يجري مجرى الزحاف في عدم اللزوم. انظر حديث ابن عبد ربّه عن الخرم في **العقد الفريد**، 6/ 238.
2. **نفسه**. صص 141-142.
3. **نفسه**، ص 142.

1.3. الخَرْمُ:

فيما عدا الموضع الأوّل، وهو الابتداء محلّ الخرم، لم يتحدث القدماء عن حسن علّة أو قبح أخرى، إذ الحسن والقبح موقعه الحركة لا النظام. والفصل والغاية بثباتهما في كامل القصيدة صارا ركنا من نظام جديد. وأمّا استثناء الابتداء فلأنّه تغيير يلحق بالوتد وغير واجب التردّد في مطلع كلّ بيت. وهو مخصوص بثلاثة أجزاء هي فعولن" و"مفاعيلن" و"مفاعلتن"، أي بالأجزاء التي تبتدئ بوتد مجموع دون سواها، ممّا يحصر وجوده في خمسة بحور هي تلك التي تبتدئ بواحد منها وهي "الطويل والوافر والهزج والمضارع والمتقارب"[1]. وعلى هذا الأساس خطّأ المعرّي ابنَ دُريد حين أسقط واوا من مطلع بيت لعنترة على الكامل وظنّه خرما، وهو في مذهبه إذا سقط زحاف "الوقص"، حذف مقطع قصير من الفاصلة[2]. والبيت هو: [من الكامل]

وَلَقَدْ نَزَلْتِ فلا تَظُنّي غَيْرَهُ مِنّي بمنزلـةِ المُحَـبِّ الأَكْـرَمِ

وقد رأى فيه ابن عبد ربّه "قبحا"[3] وعدّه ابن رشيق "عيبا"[4] واعتبره المعرّي "نائبة"[5] وذهب السكّاكي إلى أنّه "رذل" لا يستحقّ الاعتبار[6]، وأمّا حازم فلم يذكره إلاّ في موضع واحد حين اشترط أنّ "مطالع الأبيات يجب أن تكون سالمة من الخرم"[7]. ونحن ونحن إن نظرنا في شواهد الخرم لاحظنا عودتها إلى شعر الأوائل وأنّه قلّما يأتي من المحدثين. ومن أشهر الأمثلة عليه عندهم طالع أبي تمّام في مدح عبد الله بن طاهر: [من الطويل]:

هُنَّ عَوَادي يُوسُفٍ وصَوَاحِبُهْ فَعَزْمًا فَقِدْمًا أدركَ السُّؤْلَ طالِبُهْ

فقد عاب الخرْم فيه عديدون منهم حُجّاب الممدوح في ما يذكر ابن رشيق[8]. فإذا كان الآمدي قد اعتبره من رديء ابتداءات أبي تمّام وأرجعه إلى الكناية في أوّله دون

---

1. التنوخي، **كتاب القوافي**، ص 85.
2. انظر: المعرّي، **الفصول والغايات**، ص 319. وكذلك: التنوخي، **كتاب القوافي**، ص 86.
3. ابن عبد ربّه، **العقد الفريد**، 6/ 269.
4. "فإذا اجتمع الخرم والقبض على الجزء فذلك هو الثرم، وهو قبيح. وهذان عيبان تدلّك التسمية فيهما على قبحهما؛ لأن الخرم في الأنف، والثرم في الفم، وإنما كانت العرب تأتي به لأنّ أحدهم يتكلّم بالكلام على أنّه غير شعر، ثم يرى فيه رأيا فيصرفه إلى جهة الشعر؛ فمن ههنا احتمل لهم وقبح على غيرهم". ابن رشيق، **العمدة**، 1/ 227.
5. "وتلك النائبة هي الخرم الموجود في أوائل الأشعار كما قال "ساعدة": [من الطويل]

فِيمَ نساءُ الحَيِّ من وَتَرِيَّةٍ سَفَنَّجةٍ كأنّها قوْسُ تَألَبِ

وهو في شعر الجاهلية وأهل الإسلام". أبو العلاء المعرّي، **رسالة الصاهل والشاحج**، ص 442.
6. السكاكي، **مفتاح العلوم**، ص 627.
7. حازم القرطاجنّي، **منهاج البلغاء**، ص 286.
8. ابن رشيق، **العمدة**، 1/ 227.

أن يجري ذكر سابق، وإلى أنّ الكلام "لا يلائم بعضه بعضا ولا يتشابه"[1] ممّا يمكن إدراجه في باب الاقتضاب أو الإضمار[2]، فإنّ كثيرا من القدماء قد أرجعوا العيب، بحسب رأيهم، إلى مكان الخرم فيه. من ذلك المظفّر العلوي في قوله: "وحديثُ أبي تمام مع أبي سعيد المكفوف، لمّا عُرِضَتْ عليه قصيدتُه البائية التي مدح بها عبد الله بن طاهر، وإنكارُه الخرْمَ في أوّل البيت منها معروفٌ لأنّ العلماءَ بالشعرِ لا يستحسنونه وإنْ كان مُجَوَّزًا مُستعملا"[3]، وهو ما دعا بعضهم إلى أن يروي البيت سالما منه بأن يضيف إلى البدء همزة "أهن"[4] أو فاءً "فهُن"[5]. ونحن لا يعنينا في هذا السياق أصل الرواية أو صورة البيت لدى صاحبه أوّل ما ظهر، فقد سقنا البيت مثالا على الخرم باعتباره زحافا مستهجنا أو علّة جرت مجرى الزحاف غير مرضيّة، وهي إن قُبلت من الأوائل فإنّها تقع من المحدثين غير موقع الرضا، ولهذا "يصحّحون" البيت فيضيف إليه بعضهم ما به يصير الجزء غير مغيّر. والواقع أنّ القول الفصل فيه يحتاج إلى دراسة إحصائيّة لدواوين الشعراء الجاهليّين والمجاميع المختارة كالأصمعيّات والحماسة حتّى نعلم مدى انتشار الظاهرة من عدمها ممّا يخرج بنا عن غرض هذا العمل ومدوّنته وهو الخطاب العروضيّ الواصف[6].

1. الآمدي، **الموازنة**، 1/ 20-21، 2/ 17-18.

2. منصف الوهايبي، **الطائيّة في الشعر**، تنوير 3.4 ظواهر أسلوبيّة خاصّة أم عامّة؟ صص 601-612 وفيه ينزّل ظاهرة الاقتضاب والإضمار ضمن متصوّر الصمت إذ يخترق الخطاب نفسه.

3. المظفّر العلوي، **نُضرة الإغريض في نصرة القريض**، تحقيق نهى عارف الحسن، مطبوعات مجمع اللغة العربيّة بدمشق، 1976، ص 290.

4. كثيرون فعلوا ذلك منهم أبو هلال العسكري، **كتاب الصناعتين**، ص 434؛ وابن سنان الخفاجي، **سرّ الفصاحة**، ص 227؛ وضياء الدين بن الأثير، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت.، 1/ 275.

5. رواه على هذا النحو أبو منصور الثعالبي في: **ثمار القلوب في المضاف والمنسوب**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، 1985، ص 304.

6. خصّص كمال أبوديب صفحات للخرم في كتابه: **البنية الإيقاعيّة للشعر العربيّ**، صص 340-349، ولكنّ حديثه فيه الكثير من الخلط فضلا عن غياب المنهج والدقّة في التناول. فقد رأى أنّ التفسير الوحيد لهذا الخرم هو النبر، واعتبر ذلك فتحا "لفهم الشعر العربيّ وقضايا الإيقاع والوزن المعقّدة كلّها". ووجه اعتراضنا يعود إلى ثلاث نقاط نوردها بإيجاز: أمّا الأولى فهي أنّه يوظّف مفهوما صوتيّا علميّا دون الدقّة المطلوبة وهو يجريه حيث شاء ومتى شاء دون ضابط، ويداخل فيه بين نبر نظام الوزن ونبر نظام اللغة وهما متمايزان، وخاصّة بإعادة النظر إلى المصراع على أنّه بمثابة الكلمة الواحدة كما بيّنّا أعلاه، والثانية أنّ النبر لديه جماع كلّ الظواهر التي تصاحب الكلام، والحال أنّه جزء منها لا كلّها، وقد يكون من الأسلم تنزيل الظاهرة في باب الإنشاد عامّة وخصائص القول الشعريّ القديم. وأمّا النقطة الثالثة فهي أنّه يتحدّث عن النبر في ظاهرة قائمة أساسا على الصمت لا على الصوت، فالخرم حذف لصوت لا إضافة له. وقد اعتبر أحمد كشك "هذه الظاهرة قرينة الإنشاد" على صواب في رأينا ولكنّه ألقى الكلام دون توضيح. انظر كتابه: **الزحاف والعلّة، رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع**، ص 361.

2.3. في أنواع العلّة

تتوزّع العلل إلى نوعين: زيادة ونقصان. وهذا فارق رابع بينها وبين الزحافات التي لا تعرف من التغيير إلاّ النقصان. وإن لم يكن لنا من قول خاصّ بعلل النقص إلاّ عرضها وتفصيل أنواعها، لأنّ مفهوم الفرع في الجزء قائمٌ أصلا على النقص لا على الزيادة شأنه في ذلك شأن الكلمة إذا اعتلّت فإنّ صورتها في النطق تكون أقلّ من وزن صيغتها، فإنّنا نودّ بدءا أن ندقّق موضع العلّة من الوزن. فقد درج الدارسون اعتبار موضعها العروضَ والضربَ بإطلاق، والحال أنّها ليست كلّ ما يطرأ عليهما من تغيير، بل ما يطرأ على موقع القافية منهما من تغيير، كما سيأتي بيانها على وجه الدقّة لاحقا. ولهذا فإنّ الإضمار مثلا أيّا يكن محلّه من الأجزاء التامّة لبحر الكامل بما فيها العروض والضرب يظلّ غير لازم، فالسبب الثقيل في أوّل جزئه (متفاعلن = υυ - υ -) وهو مقطعان قصيران قبل المقطعين الطويلين الأخيرين وما بينهما، يمكن أن يستبدلا بمقطع طويل دون لزوم، حتّى وإن لحق الجزء تغيير لازم في نهايته بإسقاط مقطعه القصير (مُتَفَاعلن ← فَعِلاتُن) أيْ أنّ "مفعولن" (---) وهو تفعيلُ الجزء المعتلّ بعد إضماره، مثالٌ ممكنٌ للجزء "فَعِلاتن" (υυ --) دون حديث عن اضطراب أو خلل في الوزن. وهو ما لا يذهب إليه العروضيّون فحسب، بل ما تؤكّده دواوين الشعراء كذلك. ولأنّ الأمر لا يحتاج في نظرنا إلى استقصاء هذه الدواوين نكتفي للتمثيل على ذلك بالرجوع إلى أوّل قصيدة على بحر الكامل التامّ من ديوان عمر بن أبي ربيعة، وهي همزيّة عدد أبياتها ثلاثة وعشرون بيتا، وطالعها: [من الكامل]

حـدّثْ حـديثَ فتـاةِ حيٍّ مـرّةً   بـالجِزْعِ بـين أَذَاخِـرٍ وحــرَاءِ[1]

فضرب هذه القصيدة "مقطوع" سقط من وتده المجموع متحرّك وانتقلت زنته من "مُتَفَاعِلُن" إلى "مُتَفَاعِلْ" التي تردّ إلى "فَعِلاتن". ولكنّ الضرب ورد فيها تسع مرّات على وزن "مفعولن"[2] معاقبا "فَعِلاتُن" تعاقبا حرّا، ممّا تقدّر نسبته بـ 39%. وهي نسبة كبيرة لا يمكن حملها على الخلل، بل هي مثال من أمثلة الضرب لا تثريب على الشاعر إن ركبه أو ركب أصله. والأهمّ ألاّ أحد اعتبر هذه المراوحة بين وزنين في الضرب الوحد خروجا عن المنوال الوزنيّ.

غير أنّ علل الزيادة بحاجة إلى الوقوف المتأنّي عندها حتّى نتبيّن أيّ منطق يحكمها وعلى أيّ أساس تكون. والملاحظ أوّلا أنّها أقلّ عددا من علل النقص. فهي أربعة، بينهما يبلغ عدد الأخرى تسعا. ومثلما أشرنا أعلاه إلى "الخرم" باعتباره علّة نقص تجري مجرى الزحاف ويكاد يكون أمرها مقصورا على الأوائل، فكذلك فإنّ في

---

1. عمر بن أبي ربيعة، **الديوان**، صص 33-34.
2. الأبيات 2، 4، 6، 9، 10، 16، 17، 20، 21.

تغييرات الزيادة تغييرا سمّوه "الخزم" عومل غير معاملة العلل، وربّما كانت النقطة فوق الراء إشارة إلى الزيادة وأنّهما متناظران متشابهان[1].

1.2.3. الخَزْمُ:

والخزم "زيادة تلحق أوائل الأبيات ولا يختصّ بذلك وزن دون وزن، ولا يعتدّ بتلك الزيادة في تقطيع العروض"[2]. ومقدار هذه الزيادة يقلّ فيكون حرفا متحرّكا، أي مقطعا قصيرا، ويكثر فيكون كلمة تشتمل على أكثر من مقطع. وقد عدّدها التنّوخي في كتابه في القوافي ذاهبا بعد ذلك إلى أنّ "ما زاد عن الحرفين فهو شاذّ، وقُبحه على قدر زيادته"[3]. وقد فسّر بعض القدماء هذه الزيادة بأنّ من عادة العرب أن تزيد في أوّل الكلام حروفا لا يُلتفت إليه في المنوال، ففي "لسان العرب": "قال أصحاب العروض: جازت الزيادة في أوّل الأبيات ولم يعتدّ بها كما زيدت في الكلام حروف لا يعتدّ بها نحو ما في قوله تعالى: فَبِمَا رَحْمَةٍ مِنَ اللهِ لِنْتَ لَهُمْ؛ والمعنى فبرحمة من الله، ونحو: لِئَلاَّ يَعْلَمَ أَهْلُ الْكِتَابِ، معناه لأن يعلم أهل الكتاب"[4].

على أنّنا إن تجاوزنا مجرّد الملاحظة وحاولنا تفسيرها، أمكننا أن نستصفي سمات ثلاثًا لهذه الظاهرة. فأمّا أوّلها فهو ما يمكن تسميته بالوظيفة الإفهاميّة، فقد لاحظنا أنّ جميع الأمثلة التي يوردها القدماء على الخزم تقوم بملء صمت سابق للبيت فتستنطق القول بحثا عمّا يمكن إضافته من أدوات أو كلمات. ولهذا كانت حروف العطف أكثر شيء يزاد في الخزم[5]. وثمّة أمثلة أخرى توضح هذه الوظيفة إيضاحا أكثر نورد منها ها هنا اثنين. فقد أتى التنّوخي بمثال على الزيادة بثلاثة أحرف قول الشاعر: [من الطويل]

نحنُ جَلَبْنا عِتاقَ الخَيْلِ من كلِّ بلْدَةٍ وسِرْنا عليها للرَّدى يوْمَ ذي قارِ

فضمير المتكلّم الجمع "نحن" الذي أضيف إلى أوّل البيت لم يقم بدورٍ غير تأكيد هويّة الذين "جلبوا عتاق الخيل"، لأنّ هويّتهم قائمة أصلا في الضمير المتّصل بالفعل. فهذه الإضافة حينئذ ليست نوعيّة، إن صحّت العبارة، ولكنّها في باب التأكيد وإبراز

---

1. قال ابن رشيق: "ويأتون بالخزم بزاي معجمة وهو ضد الخرم بالراء غير المعجمة، الناقص منهما ناقص نقطة، والزائد زائد نقطة وليس الخزم عندهم بعيب". **العمدة**، 1/ 227.

2. التنوخي، **كتاب القوافي**، ص 87.

3. **نفسه**، ص 89.

4. ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة (خ.ز.م).

5. "وأكثر ما جاء من الخزم بحروف العطف، فكأنك إنّما تعطف ببيت على بيت فإنّما تحتسب بوزن البيت بغير حروف العطف؛ فالخزم بالواو كقول امرئ القيس: [من الطويل]

وكأنَ ثَبيرًا في أَفَانِينِ وَدْقِهِ كبيرُ أُنَاسٍ فِي بِجَادٍ مُزَمَّلِ

فالواو زائدة، وقد رُويت أبيات هذه القصيدة بالواو، والواو أجود في الكلام، لأنك إذا وصفت فقلت كأنّه الشمس وكأنّه الدرّ، كان أحسن من قولك كأنّه الشمس كأنه الدرّ، بغير واو، لأنك أيضا إذا لم تعطف لم يتبيّن أنّك وصفته بالصفتين، فلذلك دخل الخزم". **نفسه**.

الفاعل في مفتتح الكلام. وربّما كان المثال الثاني أكثر بيانا في هذه المراوحة بين صمت القول وإفصاح الأداء عنه. فقد روى التّنوخي عن عليّ ابن أبي طالب قوله[1]:
[من الهزج]

أُشْدُدْ حَيَـــازِيمَكَ للمــــوتِ فَـــإنَّ المـــوتَ لاقِيكَـــا

ولا تَجْـزَعْ مــن المـوتِ إذا حَــــــلَّ بِنادِيكَـــــا

ويقتضي أنموذج الوزن أن يكون فعل الأمر "أُشْدُدْ" خارج مثال الوزن، ولهذا لم نجعل كتابته في نسقٍ كالباقي. وهو في الواقع إظهار لمحذوف وبيانٌ لمقدّر، فـ"حيازيمَك" الواردة منصوبة تقتضي عامل نصب، ولمّا غاب هذا العامل عن القول دخل في أبواب كثيرة من الإعراب جميعُها يغْني الطاقة الإنشائيّة فيه كالإغراء والتحذير والحذف والتقدير، ولم تختلف حينذاك عن قولهم "الصّدْقَ الصدقَ" أو "الكذبَ الكذبَ" أو "شكرًا"، ففي هذه طرّا محذوف، هو بالترتيب "الْزمْ" و"تجنّبْ" و"أشكُرْ"، لو أظهرناه وَهَنَتْ تلك الطاقة وضعفت القدرة على التأثير، ذلك أنّه كلّما داخلَ الصمتُ القولَ وتخلّله، كان تَدْلاله، أي طاقته على إنتاج الدلالة، أكبر. والعكس صحيح، ففي الوفرة ضبط وحصر لهذه الطاقة. ولهذا فـ"اشْدُدْ" موضع الخزم هي إضافة برّرت الإعراب بالنصب وفسّرت الغرض منه فقامت في تصوّرنا بدور الإفهام والإيضاح.

وأمّا السمة الثاني فهي الاستقلال. ذلك أنّ كلّ الزيادات التي اندرجت في باب الخزم مستقلّةٌ لفظا ونطقا عمّا يليها، وليست كالآيات القرآنيّة التي أوردها ابن منظور، ففيها كانت الزيادة بعد بدء القول. وهذه الكلمات بحسب جميع شواهد التّنوخي هي، مرتّبةً من الأدنى حروفا إلى الأكثر: همزة الاستفهام و"إذْ" التفسيريّة و"نحن" و"أُشدد" و"كُنّا" و"وإلاّ"[2] وأورد ابن رشيق مثالا على إضافة "لقدْ"[3]. وأوّل دلالة للاستقلال أنّ الزائد في الوزن ليس جزءا من كلمة نصفُها الثاني داخل فيه، وأنّ الشاعر لذلك لا يحتسبه في منواله الوزنيّ وليس له حضور مطلقا في هيئة الوزن في الذهن، وأنّ إضافته أخيرا مقاميّة ترجع إلى خصائص العلاقة بين المتخاطبين. وهو ما نبّه إليه السكّاكي حين قال: "وأمّا الخزم بالزاي فهو زيادة في أوّل البيت يعتدّ بها في المعنى ولا يعتدّ بها في اللفظ، وأنا لا أعذر في هذه الزيادة إلاّ إذا كانت مستقلّة بنفسها فاضلة بتمامها عن التقطيع، أعني كلمة على حدة غير محتاج أيّ جزء منها تقطيع البيت"[4]. ونحسب أنّ هذا الاستقلال يجد رجعه في السمة الأولى التي تبيّنّاها للخزم وهي الوظيفة الإفهاميّة،

---

1. التنوخي، **كتاب القوافي**، ص 88. وانظر: ابن رشيق، **العمدة**، 1/ 227-228.

2. **نفسه**، صص 87-89.

3. ابن رشيق، **العمدة**، 1/ 228.

4. السكاكي، **مفتاح العلوم**، ص 628.

ذلك أنّ الإضافة تحدث بعد أن تتمّ القصيدة وهي لذلك لا تنضوي إلى نصّها وإن كانت تنضوي إليها باعتبارها أثرا، ونقصد بالأثر القولَ إذ يكون خطابا للتداول في مقام مخصوص[1]. وتلك هي السمة الثالثة للخزم. فهي متولّدة عن تقاطع تينك السمتين الأوليين. ومفادها أنّ الخزم ذو طابع مقاميّ وهو يندرج في ما اعتاد العرب على تسميته إنشادا. ذلك أنّ للشعر أداء مخصوصا، ومن جملة خصائصه أنْ يضيف الشاعر أو الراوي نصّا ثانيّا إلى نصّه بعضه لغويّ كالخزم وبعضه نغميّ وصنف آخر منه حركيّ متّصل بالجسد وأوجه تفاعله مع القول.

إنّ هذه السمات الثلاث تجعل الخزم ظاهرة أوسع من النصّ فترتدّ به إلى فضاء أعمّ يفارق فيه القولُ إطارَ الوزن ويصير ركنا من محفل الشعر. ولهذا غاب باتّخاذ المحافل الشعريّة وجها مختلفا عمّا كانت عليه قبل الإسلام. وهو ما يفسّر قول المحلّي "وهو قليل في شعر المتقدّمين، وهو في شعر المتأخّرين غير موجود، وإن وُجد فغير محمود"[2]. على أنّ هذا يخرج بنا الآن عن أمر الزحافات والعلل ولذلك أرجأنا القول فيه إلى موضع لاحق[3].

2.2.3. باقي علل الزيادة:

أمّا ما بقي من علل الزيادة فثلاثة، وهي إمّا إضافة سبب خفيف إلى آخر الجزء ويسمّى ترفيلا أو إضافة ساكن إلى آخره أي إطالة المقطع الطويل الأخير، ويسمّى تذييلا إذا دخل على وتد مجموع، وتسبيغا إذا دخل على سبب خفيف. ونحن نلاحظ أوّلا أنّ علل الزيادة لا تكون في أمثلة الوزن التامّة، أي تلك التي استوفت أجزاءَهَا بحسب الدائرة، وإنّما تقع فحسب في المجزوء منها والمشطور والمنهوك. والواقع أنّ المجزوء وحده يكاد يكون معنيّا بها لأنّ المشطور من خصائص الرجز والمنهوك لا

---

1. يميّز زمطور بين المصطلحات الثلاثة التالية: الأثر oeuvre والقصيدة poème والنصّ texte. وهو يعتبر أنّ الأثر ما يتحقّق التواصل به شعريّا الآن وهنا وهو يمسّ كلّ عوامل إنجازه وأدائه من نصّ وإيقاعات وعناصر مرئيّة. وأمّا القصيدة فهي النصّ وإيقاعه الصوتي والنغميّ دون اعتبار عوامل الإنجاز. وأمّا النصّ فهو المتتالية اللسانيّة المدركة سمعيّا والتي لا يكون معناها العامّ عائدا إلى مجموع التأثيرات الصوتيّة المدركة تباعا. انظر:

Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, éd. Seuil, Paris, 1983, p 81.

2. المحلّي، **شفاء الغليل**، ص 99.

3. خصّص كمال أبوديب للخزم فقرات وأرجعه إلى النبر ضمن مسلك لم يتجهّز له كما يجب مادّة ونظرا فيها، فضيّق به على نفسه وداخل بين القضايا واكتفى بتعقّب مقال محمّد مندور في الإنشاد بالنقض دون أيّ إبرام دقيق، ولم يسع إلى استنطاق النصوص كما فعلنا فجاء حديثه مبتورا. والواقع أنّ مسلك أبوديب في كتابه واحد وهو المداورة المستمرّة والتكرار ونقض الفكرة ثم إثباتها، لأنّه في ما يبدو لنا يمسك بالقلم وهو لمّا يُحِطْ بمادّته ولا نظر فيها نظر المدقّقين، فيأتي عمله أشبه بمسوّدة بحث تحتاج إلى تبييض. انظر: **في البنية الإيقاعيّة للشعر العربي**، صص 249-262.

يكاد يوجد. والسبب في ذلك أنّ للزيادة في أصل الدائرة محلاً وهي حينئذ لا تخرج عن منوال عام لأنموذج الوزن. فأمّا إذا تمّ الأنموذج بحسب الدائرة فلا محلّ للإضافة.

ونلاحظ ثانيا أن الزيادة نوعان إمّا سبب خفيف وإمّا ساكن. وذلك راجع إلى أنّ الجزء كما ذكرنا أعلاه لا يمكن أن يتشكّل إلاّ من وتد واحد، فامتنع حينئذ إضافة وتد آخر إلى الجزء. ولمّا كانت هذه الإضافة تتمّ في موضع القافية، وهي محلّ وقف، لم يصلح المتحرّك ولا السبب الثقيل لهذا الدور. فلم يبق إذن إلاّ السبب الخفيف والساكن. وقد حصر أهل العروض الأجزاء التي تقع فيها هذه العلل، وجعلوها على النحو الآتي:

- **الترفيل:** "لم يُسمع إلّا في متفاعلن إلاّ شاذّا"[1] (← متفاعلاتنْ).
- **التذييل:** "لم يُسمع إلاّ في مستفعلن في البسيط وفي متفاعلن إلاّ شاذّا"[2] (← مستفعلانْ، متفاعلانْ).
- **التسبيغ:** "ولم يسمع إلا في فاعلاتن في مجزوء الرمل خاصّة"[3] (← فاعلاتانْ = فاعليّانْ).

نحن إذن إزاء أجزاء بعينها تلحقها الزيادة، وهي جميعا أجزاء سباعيّة، وقد جعل الجوهريّ الجزء "فاعلن" في مجزوء المتدارك ممّا يلحقه الترفيل والتذييل[4]. ولم يطّرد ذلك لدى القدماء حتّى لدى من خصّص لبحر المتدارك بابا كالمحلّي وابن واصل الحموي. على أنّ ما نحتفظ به من النظام في صورته الخليليّة أنّ ثلاثة أجزاء من عشرة لحقتها علل زيادة وسبعة لم يمسسها شيء منها. وهو ما يحتاج إلى تفسير. ونحسب أنّ أقوم سبيل إلى معرفة السبب هو التفسير بالخلف. فما الذي في الأجزاء السبعة من موانع الزيادة؟

إنّ جزأين منها أوّلا خماسيّان وهما "فعولن" و"فاعلن"، ولا شكّ ألاّ مانع نظريّا من الزيادة، بدليل اجتهاد الجوهريّ في مجزوء المتدارك، ولكنّ بناءهما على قِصَر الجزء يحوّلهما بالزيادة إلى الطول، وهو ما يخالف البناء الأنموذجي للوزنين المتقارب والمتدارك وهو تماثل الأجزاء على عكس ما لاحظناه أعلاه في بحر الطويل من شرط اختلاف الأجزاء. ولا أدلّ على ذلك من غياب أيّة إشارة في المدوّنة العروضيّة إلى زيادة ممكنة في الجزء "فعولن" ممّا يرجّح أنّ ما قام به الجوهريّ يندرج في باب

---

1. **نفسه**، ص 97.
2. **نفسه**.
3. **نفسه**، ص 98.
4. الجوهري، **عروض الورقة**، صص 68-69. الترفيل: "فاعلن" في مجزوء المتدارك تصير فاعلاتن، والتذييل: "فاعلن" فيه أيضا وتصير فاعلانْ. وانظر أيضا: الدمنهوري، **الإرشاد الشافي على متن الكافي**، ص 32.

الاستدراك مطلقا على منوال الخليل[1] وليس إمكانا من إمكانات النظام نفسه. ثمّ إنّنا إذا تبيّنا ما بقي من الأجزاء المتروكة وهي خمسة: "مفاعيلن" و"مفاعلتن" و"مفعولات" و"مستفع لن" و"فاع لاتن"، لاحظنا أنّ منها ثلاثة، وهي الأخيرة في إيرادنا، تشتمل على وتد مفروق، وكنّا أشرنا أكثر من مرّة إلى ثقله وأنّ أمثلة الوزن تنزع إلى التخفيف منه لا تأكيده بإضافة شيء إليه. ولذلك كان الطيّ في المقتضب والمنسرح مثلما بيّنّاه في حديثنا عن الزحاف أحسن من الأصل. فلم يبق إذن إلاّ جزآن جديران بالنظر هما "مفاعيلن" و"مفاعلتن". ويلاحظ فيهما أنّ الوتد يرد في أوّل الجزء على عكس الأجزاء الثلاثة التي أمكن للتغيير أن يلحقها، فهذه كان الوتد إمّا في وسطها "فاعلاتن" وإمّا في آخرها "متفاعلن" و"مستفعلن". وهو ما يعني أنّ موقع الوتد من الجزء كان عاملا محدّدا في علل الزيادة. ذلك أنّ نهاية الجزأين اشتملت إمّا على سببين خفيفين في "مفاعيلن" أو على سببين ثقيلٍ فخفيفٍ في "مفاعلتن"، وإنّ إضافة سبب إلى آخرِ أيٍّ واحد منهما يجعله غاية في الثقل بحسب المنوال العروضيّ الخليليّ الذي ينفر من تتالي الأسباب على هذا النحو مثلما ما بيّنّاه في حديثنا عن المراقبة والمعاقبة. وذلك ما يرجّح أنّ الزيادة سواء أكانت بإضافة مقطع طويل (زيادة سبب خفيف) أم كانت بإطالة آخر (زيادة ساكن) ينبغي ألاّ تحدث خللا في انتظام المقاطع.

ويقدّم لنا العمل الجليل الذي قام به محمّد العلمي في أطروحته للدكتورا معطيات على غاية الأهميّة في هذا السياق. فقد استقصى الظواهر العروضيّة في شعراء الجاهليّة والإسلام وعصر بني أميّة وأحصى البحور إحصاء دقيقا متتبّعا ما وافق المنوال وما خالفه. وهو إن لم يقف أبدا، بعد هذا العمل الضخم، على أيّة دلالات ولا كلّف نفسه باستخلاص نتائج تهمّ شاعرا أو عصرا أو منزع الكلام إلى ركوب علّة دون أخرى، فإنّنا يمكن الإفادة ممّا قدّمه إفادات جمّة. من ذلك أنّ جداوله الإحصائيّة تكشف ما يلي[2]:

- ورد الترفيل في أحد ضروب الكامل المجزوء في سبعين قصيدة أو قطعة أو بيتا مفردا.
- ورد التذييل في أحد ضروب الكامل المجزوء في ثلاث قصائد أو قطع أو بيت مفرد.
- لم يرد التذييل في أيّ بيت شعريّ يعود إلى حقبة الوصف.
- ورد التسبيغ في أحد ضروب الرمل المجزوء مرّة واحدة.

---

1 . لم ينتبه محمد العلمي إلى إضافة الجوهري هذه. انظر القسم الذي خصّصه لـ"مستدرك الجوهري في العروض" في: **العروض والقافية، دراسة في التأسيس والاستدراك**، صص 237-254. وخاصّة ص 245.

2. محمّد العلمي، **عروض الشعر العربي: قراءة نقديّة توثيقيّة**، 21/1. على أنّنا وددنا لو اعتنى الباحث بنفس النصوص التي أحصاها وألاّ يكتفي بحسابها جملة (قصيدة أو قطعة أو بيت مفرد)، لأنّ الظاهرة تكون أدلّ إذا علمنا مداها في عدد الأبيات لا في عدد الأشعار دون تفصيل.

وأوّل ما نستنتجه أنّ الشعراء لا يميلون إلى إنهاء أبياتهم بمقطع متناهٍ في الطول في البحور المجزوءة، وهو الذي ينجرّ عنه أن تكون القافية مقيّدة بالضرورة، فلم يأت ذلك منهم في كلّ دواوينهم إلاّ القليل الذي لا يكاد يلتفت إليه. وهم في المقابل يميلون كلّ الميل إلى إضافة مقطع طويل إلى مثيل له معتمد على مقطع قصير، أي وتد مجموع. ولا يعني ذلك أنّ هذه الأشعار التي ضروبها مرفّلة ذات قوافٍ مطلقة. فقد عدنا إلى أوّل ديوان وضع له العلمي جدولا مفردا وهو للأعشى ميمون بن قيس، فوجدنا أنّه أتى بالضرب المرفّل من مجزوء الكامل في خمس قصائد ولم نجده اتّخذ معها في التقفية سبيلا واحدة بل راوح بين التقييد والإطلاق. فثلاث من قوافيها وردت مطلقة واثنتان وردتا مقيّدتين[1]. وهو ما يؤكّد أنّ هذا الميل الشديد إلى إحدى علل الزيادة لم تحكمه ضرورات القافية بل اقتضته مبادئ الانتظام الوزنيّ المقصود.

وأمّا ثاني ما يمكن استخلاصه فهو أنّ علل الزيادة بإطلاق لا تمثّل ظاهرة في شعر الأوائل. فذلك العدد الذي جمّعناه، وهو أربعة وسبعون ضربا مرفّلا أو مذيّلا أو مسبّغا، هو من جملة تسعة آلاف وستّمائة وأربعة وخمسين نصّا تمّ إحصاء عروضه، أي ما نسبته 0.76%. وهي نسبة ضعيفة جدّا. وقد يكون السبب أنّ الشعراء إذ ينقصون من أنموذج الوزن جزءا لا يسعون لاحقا إلى الزيادة عليه، وهو ما انتبه إليه الخليل حين لم يجعل الزيادة أصلا في بحر المديد وعدل عن قسمته قسمةَ مقلوبِ البسيط، كما سلفت الإشارة في موضع أعلاه.

1. الأعشى، **ديوان الأعشى الكبير ميمون بن قيس**، شرح وتعليق محمد محمد حسين، مكتبة الآداب بالجماميز، القاهرة، د.ت. والقوافي المطلقة هي القصائد ذات رقم 20 و54 و71، والمقيّدة ذات رقم 70 و76.

ملحق للزحافات والعلل في المدوّنة العروضيّة مع إعادة صياغتها اعتمادا على نظام المقاطع[1]

تتضمّن الجداول الموالية كلّ التغييرات التي ذكرها العروضيّون، ونحن نوردها على غير ما درج القدماء والمعاصرون. فقد نصصنا على موضعها من الجزء ووصفناها اعتمادا على نظام المقاطع. ونشير إلى أنّ هذه التغييرات متفاوتة في الاستعمال، من ذلك مثلا أنّ الأجزاء التي يلحقها تغييران اثنان، وهي الواردة في الجدول الخامس، يكاد لا يرد منها في الأشعار إلاّ ثلاثة هي خبل "مستفعلن" في الرجز (فَعِلَتُنْ)، وكبلُ "مستفعلن" في مخلّع البسيط (فعولن في عروضه وضربه)، وبتر "فعولن" في أحد ضروب المتقارب المجزوء (فعْ). وما خلا ذلك فهو حرص من الخليل ومن والاه على حصر التغييرات الممكنة بصرف النظر عن حضورها من عدمه.

أ. جدول التغييرات غير اللازمة التي تلحق الأسباب (الزحافات): (ج25)

التغيير	وصفه	موضعه	اسمه	مثاله
- ← υ	تقصير مقطع	أوّل	خَبْنٌ	فاعلن ← فعِلن فاعلاتن ← فعِلاتن مستفعلن ← مفاعلن مفعولاتُ ← مفاعيلُ
		ثانٍ	طَيٌّ	مستفعلن ← مفتعلن مفعولاتُ ← فاعلاتُ
		ثالث	قَبْضٌ	فعولن ← فعولُ مفاعيلن ← مفاعلن
		رابع	كَفٌّ	مفاعيلن ← مفاعيلُ فاعلاتن ← فاعلاتُ
υυ ← -	تعويض مقطعين قصيرين متتاليين بمقطع طويل	صدر الجزء	إِضْمَارٌ	متفاعلن ← مستفعلن
		حشو الجزء	عَصْبٌ	مفاعلتن ← مفاعيلن
υυ ← υ	إسقاط مقطع قصير يجاوره مثله	صدر الجزء	وَقْصٌ	متفاعلن ← مفاعلن
		حشو الجزء	عَقْلٌ	مفاعلتن ← مفاعلن

1. المصطلحات الآتية وتعاريفها مأخوذة من مجمل المدوّنة العروضيّة ولهذا تبدو الإحالات المفردة بكلّ تغيير غير ذات جدوى ومثقلة للعمل أيّما إثقال. ولذلك لن نحيل إلاّ إذا اقتضى السياق تدقيقا.

II. جدول العلل: (ج26)

التغيير	وصفه	موضعه	اسمه	مثاله
ø ← ∪	إسقاط مقطع قصير	حشو الجزء	قَطْعٌ	فاعلن ← فعْلن مستفعلن ← مفعولن متفاعلن ← فعِلاتن
		عجز الجزء	كَسْفٌ[1]	مفعولاتُ ← مفعولن
ø ← -	إسقاط مقطع طويل	عجز الجزء	حَذْفٌ	فعولن ← فعلْ مفاعيلن ← فعولن فاعلاتن ← فاعلن
ø ← ∪∪	إسقاط مقطعين قصيرين متتاليين	حشو الجزء	قَطْفٌ	مفاعلتن ← فعولن
ـــ ← ∪ -	إسقاط مقطع قصير وإطالة مقطع طويل قبله	عجز الجزء	وَقْفٌ	مفعولاتُ ← مفعولانْ
ـــ ← - -	إسقاط مقطع طويل وإطالة مقطع طويل قبله	عجز الجزء	قَصْرٌ	فعولن ← فعولْ مفاعيلن ← مفاعيلْ فاعلاتن ← فاعلانْ
ø ← - ∪	إسقاط مقطعين متتاليين قصير فطويل (وتد مجموع)	عجز الجزء	حَذَذٌ	متفاعلن ← فعِلن
ø ← ∪ -	إسقاط مقطعين متتاليين طويل فقصير (وتد مفروق)	عجز الجزء	صَلَمٌ	مفعولاتُ ← فعْلُن
- ← ø	زيادة مقطع طويل	عجز الجزء	ترفيل	فاعلن ← فاعلاتن متفاعلن ← متفاعلاتن
ـــ ← -	إطالة مقطع طويل	عجز الجزء	تذييل	متفاعلن ← متفاعلانْ
			تسبيغ	فاعلاتن ← فاعليّانْ[2]

1. "المكسوف بالسين غير المعجمة، والشين تصحيف. والكسف أن تحذف أحد متحرّكي وتده المفروق، فيبقى "مفعولا" ويردّ إلى مفعولن". الزمخشري، **القسطاس**، ص 44-45. وفي كتاب التبريزي يُعجَم اللفظ. انظر: **الكافي**، ص 145.

2. "التسبيغ في السبب كالإذالة في الوتد. صار "فاعلاتانْ" فرُدّ إلى فاعليّانْ"". وفي الهامش: "في حاشية الأصل: وإنّما ردّ إلى "فاعليّانْ" لأنّ تثنية الجمع شاذّة". **نفسه**، ص 38. وفي **شفاء الغليل** للمحلّي: "صار "فاعلاتانْ"، فطال بوجود ثلاث ألفات قلبوا التاء والألف التي قبلها ياءين وكسروا اللام وأدغموا الياء الأولى في الثانية، فصار فاعليّانْ"". ص 98.

III. جدول العلل الجارية مجرى الزحاف: (ج27)

التغيير	وصفه	موضعه	اسمه	مثاله
ø ← υ	زيادة مقطع قصير	الابتداء	خَزْمٌ	لا يعتدّ به في التفعيل
υ ← ø	إسقاط مقطع قصير يجاوره مقطع طويل	الابتداء	ثَلْمٌ	فعولن ← فعْلن
			خَرْمٌ	مفاعيلن ← مفعولن
			عَضْبٌ	مفاعلتن ← مفتعلن
		حشو الجزء	تَشْعيثٌ	فاعلاتن ← مفعولن
- ← ø	إسقاط مقطع طويل	عجز الجزء	حذف	فعولن ← فعلْ[1]

IV. جدول الزحافات الجارية مجرى العلل: (ج28)

التغيير	وصفه	موضعه	اسمه	مثاله
- ← υ	تقصير مقطع	أوّل	خَبْنٌ	فاعلن ← فعِلن
		ثانٍ	طَيٌّ	مستفعلن ← مفتعلن
		ثالث	قَبْضٌ	مفاعيلن ← مفاعلن
υυ ← -	تعويض مقطعين قصيرين متتاليين بمقطع طويل	صدر الجزء	إِضْمَارٌ	فعِلن ← فعْلن
		حشو الجزء	عَصْبٌ	مفاعلتن ← مفاعيلن

V. جدول التغييرات المزدوجة والاصطلاح عليها: (ج29)

المصطلح الجامع	التغيير	مثاله
شَكْلٌ	خبن + كفّ	فاعلاتن ← فَعِلاتُ مستفع لن ← مفاعلُ
خَبْلٌ	خبن + طيّ	مستفعلن ← فَعِلَتُن مفعولاتُ ← فعلاتُ
كَبْلٌ[2]	خبن + قطع	مستفعلن ← فعولن
نَقْصٌ	عصب + كفّ	مفاعلتن ← مفاعيلُ
خَزْلٌ[3]	إضمار + طيّ	متفاعلن ← مفتعلن
بَتْرٌ	حذف + قطع	فعولن ← فَعْ فاعلاتن ← فَعْلُنْ

---

1. وذلك في العروض الأولى للمتقارب التامّ فقط. انظر: التبريزي، **الكافي**، ص 134.
2. هذا المصطلح لم يورده كلّ العروضيّين. وقد أتى في كتاب: الزمخشري، **القسطاس**، ص 34.
3. يسمّى أيضا جزلا. انظر التبريزي، **الكافي**، ص 144.

ثَرْمٌ	ثلم + قبض	فعولن ← فعْلُ
عَقْصٌ	خرم + نقص	مفاعلتن ← مفعولُ
جَمَمٌ	خرم + عقل	مفاعلتن ← فاعلن
قَصْمٌ	خرم + عصب	مفاعلتن ← مفعولن
خَرْبٌ	خرم + كفّ	مفاعيلن ← مفعولُ
شَتْرٌ	خرم + قبض	مفاعيلن ← فاعلن

خاتمة الباب الثاني

اتّصلت المعطيات التي عالجناها في هذا الباب بالنظريّة العروضيّة كما بسطها أصحابها في مختلف المظانّ التي عدنا إليها سواءٌ ما كان منها بمثابة النواة أم كان من مدارها، ولكنّنا لم نسع أبدا إلى استعراضها كما كانوا يفعلون، بل نحن لم نسع إلى استقصاء كلّ نقطة ألـمّوا بها أو توسّعوا فيها. فقد كانت غايتنا التفكير في أبنية النظام ومبادئه وبعضٍ من مصطلحاته بالإضافة إلى خصائص الحركة فيه عسى أن نصل إلى تحديد المنوال العروضيّ الذي استقام لدى القدماء إذ يتفكّرون في أوزان الشعر ويسعون إلى حصرها وضبطها. وكان دافعنا إلى ذلك أنّ مباحث العلم في مجملها لم تدرس كما ينبغي في الدراسات المعاصرة المعتنية بأوزان الشعر، ولا توقّف الباحثون عندها بالمساءلة والتمحيص وإرجاع الظواهر إلى أصولها. ويكفي أن نلمّ ببعض ما يرد في هذه الدراسات أو ننظر في جزء ممّا تبديه من آراء حتّى ندرك مدى سوء الفهم الذي أحاط بهذا المبحث.

غير أنّه لم يكن من همّنا أن نعقّب على كثير ممّا يدور فيها من خطإ في الاصطلاح ووهم في التصوّر ولا أن نجادل موقفا هنا أو هناك، لأنّ غايتنا السامية كانت أن نساهم قدر الإمكان في تأسيس نظرٍ مختلف لمباحث العلم همُّهُ بيانُ ما فيه من نظام داخليّ ونسقٍ جرت عليه قوانينه. وما قد نكون عرضناه في الأثناء من التأريخ للمصطلحات ونشأتها وتفسيرها إنّما يندرج في هذا الإطار العامّ من التخلّص من معطيات موروثة لا نعلم لها أصلا وهي مع ذلك مثّلت حاجبا ثخينا حال دون إدراك دقيق لآليّات اشتغال العلم. ويكفي أن نذكّر في هذا السياق بـ"أجزاء التفعيل" ومدى العبث المعاصر بها حين يُشتقّ منها فرعٌ على سبيل الزحاف أو العلّة غريبُ الاصطلاح لا يشكّ كلّ من لم يأنس به بفعل العادة والمعاودة أنّه من لغو القول. فتجد ألفاظا مثل "فَعُو" و"مُتَفَا" و"مُتَفْعِلُنْ" و"مُتَعِلُنْ" لا تستقيم صيغة في التصوّر ولا عبارة في النطق، فتضعف قيمها الممكنة في اللغة وتجعل العلم إن ظلّ في هذه البوتقة منذورا لقلّة العناية والإهمال والزوال. ولأنّ ما أحطنا به من دقائق العلم لا يحتمل تلخيصا في هذا المقام، فإنّنا نكتفي بتقديم بعض المبادئ التي استصفيناها من مُدارسة وحدات النظام المختلفة من أصغر وَحْدَةٍ حدّها العروضيّون ومثّلوا عليها وهي زوج المتحرّك والساكن إلى أكبرها وهي أجزاء التفعيل مرورا بالأجزاء الأُوَل وهي الأسباب والأوتاد والفواصل، ومن أوّل الأنساق وهي البحور إلى أشملها وهي الدوائر، فضلا عن مظاهر الحركة في هذا النظام. وهي المبادئ التي سنسترفدها لاحقا لقولنا في الباب الموالي.

- إن إلحاح العروضيّين على أنّ وزن الشعر عائد إلى مجال المسموعات لم ينجرّ عنه الاستغناء عن أهمّ أدوات العلم وهي الكتابة. فقد لاحظنا أنّها حاضرة في جلّ التفاصيل العروضيّة، وخاصّة في القسمة الأولى إلى متحرّك وساكن، وأنّ صورة الخطّ و"رَأْيَ العين" إن لم يكونا مرجعا للنظر وأساسا للتصنيف فإنّهما على الأقلّ كانا من جملة الأدوات التي استأنس بها العروضيّون لضبط الوحدات. وقد تكون الكتابة العروضيّة أبرز تجلّ لحاجة العالم إلى الخروج من المسموع إلى المرئيّ، وإن لم يكن ذلك بالتأكيد حاجة الشاعر.

- قد تبدو وحدات العروض، صغرت أو كبرت، منافرة للقسمة المعاصرة للأصوات القائمة بالخصوص على مفهوم المقطع. وقد يوهم غيابه أنّ العلم لم يقم على أسس علميّة متينة وأنّه خلّط بين ما يعدّ وحدة دنيا كالسبب الخفيف وما هو قابل للتجزئة كباقي الوحدات والأجزاء. وقد أثبتنا أنّ القسمة العروضيّة ذات بعدين: أوّلهما أنّها منسجمة مع المبادئ اللغويّة العربيّة في اعتبار أولويّة الحروف على الحركات، ومثالها الأوضح هو الجذر الذي لا يكون إلاّ صوامت، وفي صنوف أبنية الكلمات المفردات في اللغة مثنى وثلاث ورباع وخماس. فكانت أجزاء الوزن على شاكلة ما تحتمله الكلمة في العربيّة من عدد الحروف، بل مثّلت الأجزاء كذلك أقصى إمكانات التوليف الذي يسمح به النظام اللغويّ متى اعتمدنا على المبادئ الصوتيّة والتركيبيّة التي قام عليها العلم، وهي من مبادئ اللغة وليست مسقطة عليها. ولهذا كان العروض في بعض أوجهه إفصاحا عن خصائص أبنية الكلم في العربيّة كمّا وكيفا. وأمّا البعد الثاني فهو وظيفيّ، فلِتِلْكَ القسمة قدرة على الإحاطة بالوزن ووصفه وتحليله إلى وحدات متعاودة يمكن متى انتبهنا إلى انتظامها أن تخبر بنسق القول وإيقاعه المقطعيّ. وليس المهمّ في العلوم استعارة مفهوم من هنا أو هناك أو الاتّكاء على متصوّر رائج، بل قدرة المفاهيم على إنتاج معرفة علميّة قدر الإمكان، أي معرفة منهجيّة منتظمة يفسّر جانب منها آخر فلا تتضارب الأدوات وتختلط السبل، ويسمح بالإضافة إلى ذلك بفهم أعمق للظاهرة المدروسة.

- استقامت لنا بين العروض والصرف أكثر من علاقة. تظهر بدءا في استخدام الجذر (ف.ع.ل) للتعبير عن الأجزاء وتصل إلى أنحاء أخرى من المشابهة كزوج الأصل والفرع والحرص على تجريد أبنية الكلم. وقد لفتنا في الأثناء إلى أنّ الإسراع بالبتّ في تأثير أحد العلمين في الآخر يبدو مجافيا للواقع. فكلاهما يمتح من معين واحد وهو علم اللغة العامّ، بل لاحظنا أنّ من مباحث الصرف ما كان تعويله شديدا على نهج العروض في الوزن، وذلك خاصّة في صيغ التصغير وأوزانها فهي عدلت عن عادة العلم في العبارة عنها إلى نهج العروض فأجملتها في ثلاث صيغ وهي صرفيّا أكثر من ذلك عددا. وقد لاحظنا أنّ العلم حريص على أن ينطق بالأجزاء أصولها والفروع مستخدما ذلك الجذر الأثير في الخطاب اللغويّ الواصف، واستنتجنا من ذلك أنّ

التفعيل ليس مجرّد لغو من الأصوات المؤلّفة بل هي قامت أصلا لتحويل التتابع المقطعيّ إلى عبارة تكون مثالا عليه بعد أن كان معروفا بالحسّ والهاجس. ومن شرط العبارة أن تكون دالّة ضمن نظام اللغة، ونعني بالدلالة ها هنا قيمتها صلب النظام بما قد تنتجه من ألفاظ وما تتميّز به عن غيرها من الصيغ.

- لعلّ من المفاهيم الأساسيّة التي حاولنا بيانها هو مفهوم الكلمة الفونولوجيّة. وقد سعينا إلى أن نجد له مقابلا في التراث اللغويّ، وهو مفهوم الاسم التامّ، وأجريناه على فضاء البيت. وكانت غايتنا الأولى من ذلك إثبات أنّ للكلمات في الشعر اعتبارا مختلفا عنه في الكلام غيرِ الشعر بحسب عبارة الحكماء. فالبيت أو الشطر منه قائم على الوصل ولا ابتداء فيه إلاّ في موضع البداية وإن تكن على غير مقتضيات الكلام المفيد. وقد حرصنا على أن نقف عند حدود في التبسّط في المفهوم لأنّنا سنوليه العناية اللازمة في حديثنا عن الإنشاد. وأمّا غايتنا الثانية، وهي التي لم تفارقنا منذ بدء العمل، فهي تأصيل المبحث العروضيّ في الفكر اللغويّ القديم عامّة فمبادئه غير منقطعة عنه ولا كان فضلا من القول أو تمحّلا لمتصوّرات ومصطلحات، بل كان منه بأكثر من سبب حتّى إنّنا عددناه في بعض المواضع مجالا علميّا دقيقا استرفده اللغويّون لضبط دقيقٍ للوحدات الصوتيّة وقيس الكلمات.

- لقد أكّدنا في أثناء تحليلنا للأنساق العروضيّة الصغرى والكبرى أمورا ثلاثة: أوّلها حرص العلم على إرجاع المتعدّد إلى الوحدة، وهو مبدأ راسخ فيه يكاد لا يفارق كلّ فصوله، لأنّ غايته في تقديرنا لم تكن مجرّد الإحاطة بالأوزان ووصفها بل البحث فيها عن نظام جامع يمكن أن ترتدّ إليه مختلف التفاصيل. ولهذا تركّبت الوحدات والأنساق على شكل هرميّ مقلوب، فمن الوحدات الصوتيّة الدنيا تنشأ الأجزاء الأوَلُ ومنها تتألّف أجزاء التفعيل، وهذه بدورها متى تزاوجت على نحو مخصوص تشكّلت البحور؛ والدوائر هي النسق الأكبر الذي يضمّ بعض تلك البحور إلى بعض وفق نظام لا يخرج واحد منها عنه. وثانيها أنّ لهذا النظام قدرة على توليد الأشكال كبيرة تتّضح لنا متى ظفرنا بالمبدأ الذي يسير وفقه. وقد يدلّ ذلك على أنّ لمختلف التوليفات أصلا عميقا ليست الأجزاء والبحور والدوائر إلاّ تجليّا له. ولهذا كان الانسجام في التوليف، وهو الأمر الثالث، من أهمّ ما وقفنا عليه عند تفسير ما اعتبره العروضيّون قسمة مقبولة أو تركيبا معتدلا عند الحديث عن مختلف الوحدات والأنساق.

- وممّا نستصفيه من عملنا ذهابنا إلى أنّ فضاء البيت من الشعر هو إسقاط محور الكلام على محور الوزن. وقد اقتضى ذلك أنّ الكلام كلّه، ألفاظا وتركيبا، يصير متى قصد الشاعر النظم منتميا إلى جدول الاختيار. فيكون له حينذاك نسقان وسياقان، أوّل منتمٍ إلى ما به يكون الكلام كلاما وثانٍ ينضوي إلى ما به ينتقل ذلك الكلام من المنثور إلى المنظوم. وهذا اللقاء بين المحورين استتبعه جدل قائم على التأثير والتأثّر ضمن الحدود التي لا تخرج أحدهما عن أن يكون كلاما بحسب اعتبارات قوانين اللغة

ولا تجعل الآخر غير موزون وفق مبادئ علم العروض. ولـمّا كنّا منشغلين في هذا الباب بالنظريّة العروضيّة مطلقا بصرف عن إنجازاتها في الأقوال الشعريّة، فقد توقّفنا عند جانب واحد من هذا الجدل وهو الذي اعتبرناه الحركة في النظام العروضيّ، وقصدنا به مختلف التغييرات التي تطرأ على نماذج الأوزان وسعينا إلى أن نتبيّن وجوهها وأسسها وعيارها وتوقّفنا عند آليّات عروضيّة، وهي المراقبة والمعاقبة خاصّة، مستخلصين منها ما نراه مفيدا في الكشف عن المنوال العروضيّ. وانتهينا من كلّ ذلك إلى جملة من النتائج الموضعيّة قد يكون مبدأُ التناسب عنوانَهَا العامّ. وأمّا أثر الوزن في اللغة فقد تركناه للباب الثالث لأنّه، وإن كان وجها من وجوه الجدل بين المحورين، فإنّه موصول في تقديرنا بأداء الأوزان وتمثّل العرب لها.

- لقد أشرنا مرارا إلى أنّ الوزن ماثل في الذهن قبل أن يكون متحقّقا في القول. وقد تجلّى ذلك في كلامنا عن تفعيل الأجزاء والحرص على انسجامها مع صيغ العربيّة وأوزانها، وفي مبدأ الوصل الذي يقوم عليه البيت فإذا تخلّله وقفٌ كان بنيّة الوصل، وفي تجزئة البحور على وجه مخصوص وإن كان انتظام مقاطعها يحتمل تجزئة مختلفة، وفي تأكيد أهميّة الوتد باعتباره تتابعا للوحدتين الأساسيّتين في العربيّة هما المقطع القصير والمقطع الطويل. ونحن بذلك نسعى إلى التأسيس لقول لاحق نرجو أن نفيه حقّه من البسط يخصّ دلالة الوزن ووظيفته في الخطاب فضلا عن السبيل إلى تمثّله.

الباب الثالث:
في الوزن أداءً وتمثّلا

تمهيد:

لقد كان ما سقناه في الباب الثاني تحليلا للنظريّة العروضيّة من داخلها وتفكيرا فيها بحثا عن خصائص منوالها. ونحن نسعى في هذا الباب إلى أن نخرج من دائرة النظام إلى دائرة إنجازه في الأشعار. ولسنا نقصد أنّ منهجنا سيقوم على اختبار ما استصفيناه من خلاصات بالنظر إلى دواوين الشعر، فذلك لن يوصلنا إلاّ إلى النتائج نفسها ما دمنا قد استنتجنا أنّ المنوال العروضيّ كان أمينا إجمالا للشعر العربيّ، فضلا عن أنّه لم يكن من غرضٍ لدينا إلاّ فهمُهُ وإنطاقُ ما فيه من دلالات ممكنة. وإنّما نقصد بوزن الشعر أداءً وتمثّلا، وهو عنوان الباب، أنحاء تجلّيه في الأقوال والمسالك التي انتحاها العرب حينما وزنوها وصاغوها وفق ذلك المنوال وتقبّلوها على نحو مخصوص.

وقد قدّرنا أنّ أولى الخطوات إلى ذلك هو النظر في القافية ما دامت في الشعر العربيّ تأليفا بين وزن يقوم على القيم المطلقة للأصوات، شأنها في ذلك شأن باقي الكلمات في البيت، وأصوات محقّقة مخصوصة لها موضع النهاية منه. ثمّ ارتأينا أن نجعل الفصل الثاني باحثا في قضيّة من أعقد قضايا الشعر القديم وهي إنشاده. وإذا كان الإنشاد ذا وجوه منها ما يتّصل بأداء الكلام الموزون على نحو مفيد، ومنها ما يتعلّق بالنغم ومختلف الظواهر المصاحبة للنطق، ومنها أخيرا ما لا يُتقبّل إلاّ برأي العين وهو العائد إلى الجسد الذي يتحمّل النصّ فيتنزّل أداء الشعر حينذاك ضمن مقام تواصليّ مخصوص، فإنّ مدخلنا العروضيّ يقتضي منّا أن نعتني بتجلّيات الوزن في الأداء دون باقي الوجوه على أهميّتها. وأمّا الفصل الثالث فيبسط للدرس ما يختمر بذهن كلّ دارس للشعر القديم. لماذا الوزن في الشعر؟ وأيّ دور فيه؟ وكيف يتمثّله الشاعر والناقد والجمهور عامّة؟ وهل من دلالة أو وظيفة يمكن أن نتبيّنها من لقاء الوزن بالكلام؟

ومن أجل إجابات معقولة قدر الإمكان، سنحاول أن نراوح في هذا الباب بين أصول النظريّة العروضيّة وأمثلتها في دواوين العرب، وسنتخيّر منها ما اعتمدته المدوّنة نفسها، نواتُها والمدار، حتّى نستجلي جملة من القوانين التي قد يكون الخطاب العروضيّ الرحب لم يفصح عنها ولكنّها ثاوية فيه.

الفصل الأوّل
في القافية

1. تمهيد:

تمثّل القافية في التراث وجها أوّل من وجوه تمثّل العرب للشعر. وهي ضميمة الوزن الذي لا تفارقه. وإنّ القول فيها يمكن أن يتّخذ أوجها ومحاور متعدّدة منها ما يتّصل بالمنوال العروضيّ الذي تتنزّل فيه وتكون بمقتضاه سندا في تمثّل الوزن، ومنها ما يتعلّق بهذا المنوال حين يتأثّث باللغة فتكون القافية كلمة بعينها لها انتظام صوتيّ مخصوص ينتهي بحرفٍ لازم التكرار في آخر كلّ بيت من أبيات القصيدة. وعلى هذا فإنّ المباحث التي يمكن أن تكون القافية عنوانا لها عديدة: نظريّة عامّة تستفهم بنيتها ودلالتها وحاجة الشعر إليها من عدمه؛ وتطبيقيّة تنظر في أنواع القوافي بمدوّنة بعينها وطبيعة الرويّ فيه صفةً وإطلاقا وتقييدا وتصل كلّ ذلك بإنشائيّة مخصوصة تسمها وتميّزها، وقد تنزع منزع التجريد والبحث في القوانين العامّة إذا قارنت بين النصوص ووصلت النتائج بخصائص اللغة.

ولا نعدم في مختلف هذه الاتجاهات أعمالا جدّية بيّنت تاريخ القافية في الشعر العربيّ ومسلك دخولها إليه محدّدة أصنافها وخصائصها وإكراهاتها في النظم[1]، أو اشتغلت بتجلّيها في النصوص ساعيةً إلى ترصّد أمثلتها ومنزع الشعراء في اختيار شكل منها دون آخر أو حروف دون غيرها بغاية رسم الخصائص العامّة للتقفية ما أسنده إليها القدماء وانتظروه منها وما قد تنهض به من مهامّ ووظائف تستخلص بالنظر الدقيق[2].

غير أنّ وجهة النظر التي يعلن عنها عنوان البحث والخطوات المنهجيّة التي ألزمنا بها أنفسنا تدعونا إلى أن ننظر إلى القافية من غير الزاوية النصّية بحثا عن وظائفها في

---

1 . يظلّ كتاب: محمد عوني عبد الرؤوف، **القافية والأصوات اللغوية**، مكتبة الخانجي بمصر، 1977، متميّزا في هذا الاتّجاه. انظر أيضا: شكري محمد عيّاد، **موسيقى الشعر العربي: مشروع دراسة علميّة**، مرجع سابق، فصل"القافية"، صص 91-134.

2 . نحيل خاصّة على: إبراهيم أنيس، **موسيقى الشعر**، مرجع سابق، صص 273-309؛ وأيضا:

J. E. Bencheikh, *Poétique arabe- essai sur les voies d'une création*, Ch. VIII "La rime, opérateur phono-sémantique", pp. 165-202.

وكذلك على أطروحة منصف الوهايبي، **الطائيّة في الشعر**، تنوير 1.2: القصيد / النّشيد/ القافية، صص 118-121، فقد قرأها قراءة شعريّة راوحت بين وظيفتها في القصيدة مطلقا وما تنحو إليه في قصائد أبي تمّام.

إيقاع نصوص بعينها أو إيقاع الشعر عامّة. فالمقاربة التي نتّخذها هي عروضيّة صرف بالمفهوم الذي يتقوّم شيئا فشيئا في عملنا، أي التفكير في المنوال العروضيّ والخروج بالمبحث من مجرّد سرد للأشكال وأسمائها إلى محاولة التفكّر في اقتران الوزن باللغة ماذا يقتضي وماذا يتأسّس عليه، اعتقادا منّا أنّ ذلك يمكن أن يساهم في بيان "شعرية اللغة"، أي ما يقوم في نظامها وقوانينها الصوتيّة والمعجميّة والتركيبيّة من خصائص تتّجه إلى الاعتدال والوقع الجميل في النفوس. وعلى هذا الأساس فإنّنا سنسائل مدوّنة القوافي عن تكوين القافية معيدين قراءتها ومقدّمين محاولة في إعادة الضبط والحدّ، مستفهمين لاحقا عن محلّها من المنوال الوزنيّ ووظيفتها فيه.

2. في أهميّة المبحث وقدمه:

لم يُعرف عن الخليل أنّه صنّف في القوافي كتابا وقد يكون كتابُه في العروض جمع فيه بين المبحثين، ونميل إلى أنّ ما تضمّنه "كتاب" سيبويه من أقوال في القافية عديدة يمكن أن تعود إليه مثلما هو الشأن في مباحث الإعراب. وهي بلغت كثرةً إلى الحدّ الذي جعل بعضهم يذهب إلى أنّ له كتابا في الموضوع[1]. وقد صُنّفت في القرن الثالث الهجريّ رسائل عديدة أفردها أهلها للقافية وكثير منها منشور، ونحتفظ منها على الأقلّ بأربع هي، على الترتيب بحسب تاريخ الوفاة، منسوبة إلى الأخفش[2] (ت 215 هـ) والمازني[3] (ت 248 هـ) والمبرّد[4] (ت 285 هـ) وابن كيسان[5] (ت 299 هـ). ثمّ تتالت لاحقا تآليف عديدة كنّا أشرنا إليها في سياق سابق، منها ما أفرد القول فيها وحدها ومنها ما جمع بين الفنّين، العروض والقوافي، ومنها أخيرا ما كان مبحثا من مباحث اللغة والأدب.

وليس بين العلماء بالشعر قديما اختلاف في أهمّيّة القافية، فهي ركن من أركانه الأربعة التي لا غنى له عنها[6], ويكاد لا يخلو نصّ لهم في الكلام عليه من إعلاء شأنها واعتبارها «شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر»[7], حتّى لدى الفلاسفة شرّاح أرسطو.

---

1 . سيف بن عبد الرحمان العريفي، **كتاب القوافي لسيبويه: حديث النسبة ودراسة المأثور**، مقال ضمن: مجلّة جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلاميّة، العلوم العربيّة، العدد 12، 1430 هـ (= 2009 م)، صص 14-89.

2 . الأخفش، **كتاب القوافي**، مصدر مذكور سابقا.

3 . المازني، **كتاب القوافي وعللها**، تحقيق حنّا بن جميل حدّاد، ضمن: مجلة آفاق الثقافة والتراث، مركز جمعة الماجد للثقافة والتراث، العدد 66، 2009، صص 147-193.

4 . المبرّد، **القوافي وما اشتقت ألقابها منه**، صص 1-18.

5 . ابن كيسان، **تلقيب القوافي وتلقيب حركاتها**، تحقيق إبراهيم السامرّائي، ضمن: رسائل ونصوص في اللغة والأدب والتاريخ، مكتبة المنار، الأردن، ط1/ 1988، صص 255- 285.

6 . "الأسباب المفردات الّتي يحيط بها حدّ الشعر (...) أربعة، وهي: اللفظ والمعنى والوزن والتقفية"، قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، ص 64.

7 . ابن رشيق، **العمدة**، ص 1/ 243.

فقد أشاروا بفعل المقارنة بين ما أَلِفُوهُ من أحكام الشعر عند العرب وضرورة القافية وما انتبهوا إليه من سكوت المتن الأرسطي عنها في "الشعر" و"الخطابة" إلى أنّ التقفية خصوصيّة عربيّة، وذلك مثلا ما ذهب إليه ابن سينا حين قال "لا يكاد يسمّى عندنا بالشعر ما ليس بمقفّى"[1]. وقبله انتبه الفارابي إلى أنّ "أشعار العرب في القديم والحديث" "كلّها ذواتُ قوافٍ إلاّ الشاذّ منها. وأمّا أشعار سائر الأمم الذين سمعنا أشعارهم فجلّها غير ذوات قوافٍ، وخاصّة القديمة منها. وأمّا المحدثة منها فهم يرومون بها أن يحتذوا في نهاياتها حذو العرب"[2]. ولهذا لم يول الفلاسفة العرب أهميّة للقافية ولم يدرسوها لأنّ أفقهم عامّة كان شرح المتن لا بناءً خاصّا ينطلق من الشعر العربيّ. وربّما يكون اطّلاع المتأخّرين، مثل السكّاكي (ت 626 هـ)، على نصوص الفلاسفة هو الذي جعل بعضهم ينازع في أن تكون القافية ركنا من أركان الشعر، وذلك حين قال: "الشعر عبارة عن كلام موزون مقفّى، وألغى بعضهم لفظ المقفّى، وقال إنّ التقفية، وهي القصد إلى القافية ورعايتها، لا تلزم الشعر، لكونه شعرا بل لأمر عارض، ككونه مصرّعا، أو قطعة أو قصيدة، أو لاقتراح مقترح. وإلاّ فليس للتقفية معنى غير انتهاء الموزون، وأنّه أمر لا بدّ منه، جارٍ من الموزون مجرى كونه مسموعا (...) ولقد صدق"[3].

ولا خلاف في أنّ مصطلح القافية قديم ليس من مولّدات الخليل، فقد كان ممّا تجري به الألسنة وتدرك دلالته وقيمته في شَبْكِ الأبيات إلى الحدّ الذي صارت فيه موضوعا للأشعار. وقد استقصى عوني عبد الرؤوف اعتناء الشعراء القدماء بها وجمّع عددا كبيرا منها في كتابه في الغرض[4]. غير أنّ ذلك لا يعني أنّ الجهاز المصطلحيّ لهذا العلم قديم بتمامه، فالموروث منه هو الحدود العامّة كالقافية والرويّ وبعض العيوب كالسناد والإقواء[5] ممّا تورده بعض الأخبار كذاك الذي يُروى عن تنبيه أهل المدينة للنابغة أنّه أقوى[6]. ومن المؤكّد أنّ اللاحقين أضافوا إليها مصطلحات كثيرة يعجّ يعجّ بهذا هذا الفنّ. ويحسن بدءا أن نلمّ على نحو سريع ببعضها من أجل رسم بعض

---

1 . ابن سينا، **جوامع علم الموسيقى**، ص 123.

2 . الفارابي، **كتاب الموسيقى الكبير**، ص 1091.

3 . السكاكي، **مفتاح العلوم**، ص 618.

4 . محمد عوني عبد الرؤوف، **القافية والأصوات اللغويّة**، صص 79-94.

5 . يذكر التنوخي في سياق تعداده لحروف القافية: "ليس عند العرب معرفة بشيء من هذه الحروف إلاّ بالرويّ، وقد ذكره النابغة". القوافي، ص 93. ونذكّر بقول الجاحظ: "وقد ذكرت العرب في أشعارها السناد والإقواء والإكفاء، ولم أسمع بالإيطاء. وقالوا في القصيد والرجز والسجع والخطب، وذكروا حروف الرويّ والقوافي، وقالوا: هذا بيت وهذا مصراع". **البيان والتبيين**، 1/ 139.

6 . ابن سلاّم، **طبقات فحول الشعراء**، صص 67-68.

الآليّات التي يشتغل بها فنّ القافية تمهيدا منّا لبيان خصائصها وتكوينها وشروطها وطريقة تمثّل العرب لها على النهج نفسه الذي درسنا فيه الوزن.

فقد جعل الأخفش عيوب القافية سبعة هي "الإقواء" و"الإكفاء" و"السناد" و"الإيطاء" و"التضمين" و"الرمَلُ" و"التَّحْرِيدُ"[1]، وأيسرُها في رأيه "التضمين" فهو "ليس بعيب، وإن كان غيره أحسن منه"[2]، وأورد إلى ذلك مصطلحين ليسا "ممّا سمّى الخليل"، لأنّه "إنّما تؤخذ الأسماء من العرب" وهما "البَأْوُ والنّصَبُ"، "وذلك كلّ قافية سليمة من السناد تامّة البناء"[3].

وحذا أبو الحسن العروضيّ حذوه وأضاف إلى القائمة مصطلحا عاشرا هو "الإجازة" ناسبا إيّاه إلى الخليل[4]. أمّا الصاحب بن عبّاد فاقتصر على خمسة عيوب[5] هي التي ذكرها الأخفش في الترتيب أوّلا. وأمّا القاضي التنّوخي فقد حصرها في تسعة مُسقطا من قائمة الأخفش "الرَّمَلَ" ومضيفا إليها "البدل" و"الإجازة" و"المعاظلة". في حين جعلها التبريزي أوّلا ثمانية[6] ثمّ أورد في الأثناء مصطلحات أخرى بعضها ليس عيبا وهو وهو "النصب" و"البأو" على نهج الأخفش، وبعضها من عيوب التقفية، وذلك هو "الإصراف" و"الإقعاد"[7]. وليست هذه المصطلحات جميعا على القدر نفسه من الوضوح الوضوح الدلاليّ عند أهلها. فإذا كان الإقواء مثلا بيّنا، فهو "رفع بيت وجرّ آخر"[8]، فإنّ بعضها الآخر يحيل على بعض، ومنها ما لا يعرفون له معنى غير أنّه فساد في القافية. من ذلك أنّ "الإكفاء" يعتبرونه مرّة اسما ثانيا "للإقواء"[9] بحسب ما يروون عن الخليل، وهو اختلاف حركة الرويّ كرفع قافية وجرّ أخرى؛ ويرَوْنَهُ مرّة أخرى "اختلاف حرف

---

1 . الأخفش، **القوافي**، صص 46-74.

2 . **نفسه**، ص 70.

3 . **نفسه**، صص 69-70.

4 . أبو الحسن العروضي، **الجامع** ، صص 283-288.

5 . الصاحب بن عبّاد، **الإقناع**، ص 184.

6 . "ومن عيوب الشعر: الإقواء والإكفاء والإيطاء والسناد والتضمين والإجازة، بالزاي منقوطة وقد يقال بالراء، والرمل والتحريدُ". التبريزي، **الكافي**، ص 160. وهي أيضا ثمانية عند ابن الدهّان، **الفصول في القوافي**، تحقيق صالح بن حسين العايد، دار إشبيليا، الرياض، ط1/ 1998، ص 83، ويختلف عن التبريزي في "الإجازة" فقد عوّضها بـ"الإدماج".

7 . "والإصراف إقواءٌ بالنصب"، و"الإقعاد" المزجُ بين عروضين لا يجتمعان عادة، وقصره التبريزي على بحر الكامل. **نفسه**، ص 160، 168-169. ويورد التنوخي مصطلح "الإقعاد" في غير فصل العيوب، وهو لا يجعله مقصورا على الكامل فيضرب عليه أمثلة أخرى من الطويل والخفيف. انظر كتابه ص 75، 79، 82، 168. ويبدو أنّ محقّق كتاب "العقد الفريد" سها فقرأ كلمة "المُقْعَد"، "المقعر". انظر ابن عبد ربه، **العقد الفريد**، 6/ 314.

8 . الأخفش، **القوافي**، ص 46.

9 . **نفسه**، ص 48. وابن الدهّان، **الفصول**، ص 85.

الرويّ في قصيدة واحدة"[1] وهو ترجيح الأخفش[2]، ويبدو أنّها الدلالة التي ارتضاها علماء القافية فاستقرّت لديهم. غير أنّهم حين يضعون "للبدل" تعريفا يرادفونه به أو يكادون[3]، وحين يشرحون معنى "الإجازة" يجعلونها "اجتماع حرفين في قافية مثل الطاء مع الدال"[4] وهما صوتان أسنانيّان يتشابهان في النطق القديم[5]. وبعضهم يحاول، يحاول، إذ يجد المصطلحات يداخل بعضها بعضا، أن يجد تمييزا، وذلك قول التبريزي: "والإجازة كالإكفاء (...) غير أنّ الإكفاء في أحد الوجهين اختلاف حرف الرويّ في قصيدة واحدة بحروف متقاربة المخرج، والإجازة تكون بالحروف التي تتباعد مخارجها"[6].

وقد يقف أهل العروض والقافية حيارى أمام مصطلح فلا يقدّمون له تعريفا ويجعلونه مطلق العيب. من ذلك مصطلح "الرّمَل"، وهو غير البحر من الشعر، فقد تناقلوا قول الأخفش "إنّه كلّ شعر مهزول ليس بمؤلّف البناء، ولا يحدّون في ذلك شيئا" ضاربا عليه مثلا قصيدة عبيد بن الأبرص[7]. وقد يكون مصطلح "التحريد" من أوضح الأمثلة على هذا الغياب للتعريف الدقيق، بل لتعليق الرأي والاكتفاء بالأثر. فهو عند الأخفش "لا يحدّون فيه شيئا إلاّ أنّهم يريدون به غير المستقيم، مثل الحرد في الرجلين"[8]، غير أنّ التبريزي جعله اسما "لاختلاف الضروب في الشعر"[9]. ولكنّ هذا القول بدوره وسم من وسوم "الإجازة" ومذهب من مذاهب تعريفها, فقد عرض التّنوخي اختلاف العرب فيها فقال: "فمنهم من يجعلها للاختلاف في التوجيه بالفتح (...) ومنهم من يجعلها اختلاف الرويّ (...) ومنهم من يجعلها ورود عروضين في قصيدة"[10]. ولم يتبنّ رأيا ولا رجّح مذهبا ولكنّه اكتفى بأن مثّل على كلّ قول ببيت من الشعر أو ببعض بيت. بل إنّ بعض القدماء يذهب إلى أنّ "الإجارة بالراء لا غير، وهي من الجَوارِ، وهو الموج"[11]، ولها المدلول نفسه[1]. وهو ما يعني أنّ بعضا من

---

1 . التبريزي، **الكافي**، ص 161.

2 . الأخفش، **القوافي**، ص 49؛ ابن الدهّان، **الفصول**، 86.

3 . "البدل وهو تغيّر حرف الرويّ على غير ما تقدّم ذكره بالإكفاء". التنوخي، **القوافي**، ص 175.

4 . أبو الحسن العروضي، **الجامع**، ص 286؛ ابن عبد ربّه، **العقد الفريد**، 6/ 314.

5 . "ولولا الإطباق لصارت الطاء دالا والصاد سينا والظاء ذالا". سيبويه، **الكتاب**، 4/ 436.

6. التبريزي، **الكافي**، ص 167.

7 . الأخفش، **القوافي**، صص 72-7؛ التبريزي، **الكافي**، ص 167. وانفرد محقّق الجامع لأبي الحسن العروضيّ فقرأ الفعل "يحدّون" "يجدون"، ص 288.

8 . الأخفش، **القوافي**، ص 74؛ أبو الحسن العروضي، **الجامع**، ص 288.

9 . التبريزي، **الكافي**، ص 167.

10. التنوخي، **القوافي**، ص 191.

11. ابن رشيق، **العمدة**، 1/ 265. وينقل ابن رشيق عن أحدهم ما يفيد أنّ المصطلح بالإعجام للبصريّين وبالإهمال للكوفيّين. 1/ 266.

المصطلحات منقول كتابةً وأنّ معرفته لم تكن دائما قائمة على السماع والمشافهة، ولهذا اختلفوا في هجائه فمنهم من يُعجم الحرف ومنهم من يهمله.

إنّ هذا القلق المصطلحيّ الذي لا نلفي له مثيلا في الجهاز المصطلحيّ لعلم العروض، مردّه في ترجيحنا إلى أمرين. أوّلهما أنّ كثيرا منها ممّا توارثه العلماء عن القدماء، وخاصّة الشعراء. فقد وردت على سبيل المثال ألفاظ الإقواء والإكفاء والسّناد والتَّحْريد في الشعر القديم في سياق حرص الشاعر على تجنّبها وافتخاره بكلامه المستقيم كما سبق أن أسلفنا؛ وثانيهما أنّ حركة النقد القافويّة، إن جاز القول، كانت أنشط من أيّ شيء آخر. فكثيرة هي الأقوال المنسوبة في الموضوع إلى أبي عمرو ابن العلاء والمفضّل الضبّي والخليل وسيبويه ويونس بن حبيب وأبي عبيدة والأخفش وثعلب[2]، ولكلٍ روايتُه ولكلّ موقفه وسبيله في العبارة. وذلك دليل على عراقة الاعتناء بالمبحث وإدراك القدماء قبل نشأة العلم على يد الخليل لكثير من تفاصيله. ولهذا يجرى اللفظ مرّة مجرى مقاربة الظاهرة بصورة حدسيّة ويجري أخرى مجرى الاصطلاح في بداياته. بل إنّ الأسماء الدالّة على عيوب القافية ظلّت إلى وقت كبير من أكثر مصطلحات علم العروض عامّة تشويشا. ولم يستقرّ المبحث إجمالا إلاّ مع الخليل حين حدّ القافية حدّا وصفيّا استنادا إلى مكتسبات الدرس النحويّ، ومع ذلك لم يستطع أن يفصل القول في الجهاز المصطلحيّ بأكلمه لأنّه موروث مشاعٌ ليس من مُحدثه، على عكس المصطلحات الأخرى المتّصلة بحروف القافية وحركاتها التي تعود إليه وليس في حدودها خلاف.

ويمكن استنادا إلى ذلك أن نعدّ قلق المصطلح وعدم ضبطه أو تعدّده معيارا لكونه من تليد المعرفة أو حديثها. فحيثما تنوعّت التعاريف كان ذلك دليلا على القدم، وحيثما كان الضبطُ رجَحَتْ حداثتُهُ. وفي مجمل الأحوال فإنّ هذا الزخم المصطلحيّ، أيّا يكن مأتاه، دليل على أنّ للعرب اعتناء بالقافية بالغا وأنّهم يولونها عناية فائقة ممّا يجعل مسلكهم في أخذ الشعر من زاوية القافية قمينا بالنظر والتدبّر.

ولهذه الأسباب كانت الحاجة أكيدة لإعادة النظر في القافية, تكوينًا وشروطًا، من الزاوية العروضيّة القديمة نفسها أوّلا باستنطاق النصوص الكاشفة عن أشكالها وتعاريف أركانها والتثبّت من مدى وفائها لمسلّماتها النظريّة من ناحية ولواقع الشعر العربيّ القديم من ناحية أخرى، فضلا عن السعي إلى قراءتها ضمن النسق الذي رسمناه للعروض باعتباره منوالا وزنيّا قائما في الذهن قبل حضوره في القول، وشكلا جُمليّا تمثّله الشعراء وجمهور الشعر بناء على قوانين اللغة وأنحاء المتكلّمين في الاحتفاء بها. ولسنا نبتغي في هذا النطاق جرد كلّ رسومها وفصولها فهي على قدر كبير من التنوّع

---

1. "ومنهم من يقول "الإجارة" غير معجمة، ويذهب إلى تغيير الرويّ". التنوخي، **القوافي**، ص 192.
2. انظر على سبيل المثال: ابن عبد ربّه، **العقد الفريد**، 6/ 314؛ وابن رشيق، **العمدة**، 1/ 263، 265.

والتشعّب ولا الإحاطة بكلّ قضايا الشعريّة فهي في نظرنا غاية في الاتّساع فضلا عن خروجها عن مقتضى البحث ومنهجه الذي رسمناه، وإنّما سنكتفي منها بما نراه مهمّا في التقدّم إلى الغرض التي نعطو إليه، وهو التفكير فيها من داخل الجهاز الاصطلاحيّ القديم نفسه حتّى لا يكون أيّ قول فيها مبنيّا على ذهول عن مبادئها وأحكامها. ونروم، بناء على ذلك، التركيز على مسألة أساسيّة تبدو لنا مبتدأ ما ينبغي أن يقال في دراسة القافية، وقد يكون مدخلا إلى غيرها، وهي مسألة المكوّنات والشروط الّتي اقتضتها تصانيف العلم أو أوجبتها القصائد لهذا الركن من البيت فالتزمتها وكانت لها عمادا. ونحسب أنّ مثل هذا النظر، رغم اعتماده في كثير من الأحيان على مصطلحات القدماء ممّا قد يُفهم منه تكريسُها، مهمّ في فهم الإيقاع الشعريّ وقوانينه إذا كان الشعر موزونا مقفّى أيَّ نوع من الوزن والتقفية ودون اعتبارٍ لقدمه أو حداثته.

3. في حدّ القافية وتكوينها:

ينسب إلى الخليل أنّه عرّف القافية بأنّها "ما بين آخر حرف من البيت إلى أوّل ساكن يليه مع المتحرّك الذي قبل الساكن"[1]. ويصوغ التّنوخي الحدّ المنسوب إليه بشكل آخر فهي "الساكنان الآخران من البيت وما بينهما مع حركة ما قبل الساكن الأوّل منهما"[2]. والفرق بينهما أنّ الأوّل ينظر إلى تكوينها مقطعيّا فلا يفصل المتحرّك عن الحركة التي تليه، فيجعلها باصطلاحٍ معاصرٍ أحدَ تشكُّلين: إمّا المقطعَ الأخير من البيت إذا كان متناهيا في الطول (ـــا) مثل "رِيحْ" من "قريحْ"[3] أو المقطعَيْن الطويلين الأخيرين من البيت وما قد يكون بينهما من مقاطع قصار (– × –)[4] مثل "قوله: [من الكامل]

عَفتِ الديارُ محلُّها فمُقامُها

فالقافية عنده من القاف لأنّ حرف الرويّ الميم"[5]، أي هي "قامُها" (– ᴗ –) من "مُقامها". بينما يبدو الحدّ الثاني ناظرا إلى دور الحركة فيها معتبرا أنّها تتابع للحركات على وجه مخصوص، لأنّه يجزّئ المقطع الطويل قبل الأخير ويجعل الحرف فيه خارج القافية وحركته داخلها. وهو حدٌّ أسلمُ كيفيّا لأنّه أكثر صدقا في بيان اللازم من الأصوات وإن يكن غيرَ عمليّ إذا دعت الحاجة إلى النطق بالقافية.

---

1. الأخفش، **القوافي**، ص 8.
2. التنوخي، **القوافي**، ص 67.
3. من بيت ينسب إلى طرفة أورده التنَوخي في كتابه، **القوافي**، ص 71: [من السريع]

مَنْ عَائِدِي اللَّيْلَةَ أَمْ مَنْ نَصِيحْ ‏ ‏ ‏ ‏ بِـــتُّ بِهَمٍّ فَــفُؤَادِي قَرِيحْ

4. الرمز (×) علامة على المجهول المحتمل، وقد يكون صفرا من المقاطع أو عددا منها على ما سنضبطه لاحقا.
5. أبو الحسن العروضي، **الجامع**، ص 263. والشاهد صدر طالع معلّقة لبيد، وعجزه: بِمِنًى تَأَبّدَ غَوْلُهَا فَرِجَامُهَا.

على أنّ من القدماء من يسند إلى الخليل أقوالا أخرى غير مطّردة ولا نظنّها إلاّ من باب تأويل القول السابق أو تنزيل له في مثال من أمثلة القول مثل كونها "ما بين الساكنين من البيت مع الساكن الأخير فقط"[1]، ففيه إسقاط للمقطع الطويل قبل الأخير، أو ما تفرّد به ابن كيسان حين اعتبر القافية في رأي الخليل "الحرف الذي يلزمه الشاعر في آخر كلّ بيت حتّى يفرغ من شعره"[2]، وهو في الواقع حدّ الرويّ. وتنسب إلى غير الخليل آراء أخرى منها قول الأخفش إنّها "آخر كلمة في البيت"[3] وبعضهم يجعلها القصيدة كاملة أو البيت منها[4]، من باب المجاز المرسل الذي علاقته الجزئيّة استنادا إلى أشعار جرت فيها الكلمة هذا المجرى. وقد جرّد بعض القدماء متصوّر القافية وأطلق فيه القول فلم يحرص على أن يقيّد النظر إليها من جهة التكوين بل جعلها "ما يلزم تكريره في كلّ بيت من الحروف والحركات", وهو قول أبي موسى الحامض، وقد علّق عليه التنّوخي بقوله: "وهذا قول جيّد"[5]. واعتبره ابن رشيق "كلاما مختصرا مليح الظاهر" دون أن يرى فيه جدّة ولذلك أتمّ التقويم بقوله: "إلاّ أنّه إذا تأمّلته كلام الخليل بعينه لا زيادة فيه ولا نقصان"[6]. ويصل التجريد مداه مع حازم القرطاجنّي في قوله، على عادته في العبارة: "إنّ القافية في اصطلاح المحقّقين من أصحاب علم القوافي هي الأجزاء المتطرّفة من بيوت الشعر التي وضعت الحركات والسكنات والحروف الهوائيّة فيها وضعا متحاذيَ المراتب، لتتساوق المقاطع الشعريّة بالاتّفاق في جميع ذلك تساوقا واحدا ويطّرد اطّرادا متناسبا. وهي مقطع البيت الذي طرفاه ساكنان ليس بينهما ساكن، أو الذي جملته ساكنان"[7]. على أنّ عبارة الحامض المختصرة وصياغة حازم المستفيضة كلتيهما قد أفصحتا عن مقتضى الاعتناء بها، وهو مبدأ اللزوم. فمن شرط قوافي القصيدة الواحدة أن تكون متماثلة. وهذا التماثل يتحدّد في سمتين:

1- **أولاهما كمّية عدديّة** كتلك القائمة في الوزن، لأنّ القافية بعضٌ منه غير خارجة عنه. واقتضى ذلك أن تكون المسافة الفاصلة بين الساكنين الأخيرين، أو المقطعين الطويلين آخر البيت، واحدة. وهو مبدأ لا تسمّح فيه في المنوال العروضيّ. وكلّ خروج عنه يعدّ كسرا للوزن لا مجرّد عيب فيها. ولهذا عبّر أهل العروض عن

---

1. التنوخي، **القوافي**، ص 68.
2. ابن كيسان، **تلقيب القوافي وتلقيب حركاتها**، ص 263. ونسب التنوخي هذا الرأي إلى قطرب، **كتاب القوافي**، ص 66؛ ونسبه السكّاكي إلى قطرب وثعلب معا، **مفتاح العلوم**، ص 688.
3. الأخفش، **القوافي**، ص 3.
4. التنوخي، **القوافي**، صص 63-64.
5. **نفسه**، ص 66.
6. ابن رشيق، **العمدة**، 1/ 246.
7. حازم القرطاجني، **الباقي من كتاب القوافي**، تحقيق علي لغزيوي، دار الأحمديّة للنشر، الدار البيضاء، 1997، ص 36.

موضع القافية بمصطلح آخر هو الضرب، محلّ التغييرات اللازمة وهي العلل؛ وطفقوا يعدّدون ضروب كلّ أنموذج من الأوزان فيجعلون للطويل مثلا ثلاثة أضربٍ أضاف إليها الأخفش واحدا آخر[1]، وإنّما هم في الواقع يعدّدون بصيغة أخرى قوافي الطويل الممكنة وهياكلها الشاغرة الّتي يمكن أن يملأها القول. وقد كنّا أشرنا إلى أنّ الضروب قد تصل إلى ثلاثة وستّين ضربا، وإلى نحوٍ من ذلك سيصل عدد أشكال القوافي كما سيأتي. وليس هذا التتبّع في الواقع إلاّ تنزيلا لهيئة القافية على محور الوزن فتنتج الأمثلة العديدة بحسب نماذج الأوزان المختلفة. ولم يكن للعروضيّين من مناص من الحديث عن قوافي كلّ بحر عند التعرّض إلى أوزانه تامّها ومجزوئها وما قد يُشطر منها وما يُنهك. ولكنّهم لا يطلقون المصطلحات الخاصّة بكلّ شكل منها إلاّ في مبحث القافية. فهي الأشكال الواحدة تحضر في المبحث الأوّل حين تُستقصى صيغُها الوزنيّة وتُخصّص لها أسماء في المبحث الثاني. وهو ما نتج عنه أنْ كان لكلّ حرف من حروف القافية وكلّ حركة فيها اسمٌ خاصٌ به. والحروف في تقديرهم ستّة على أقصى تقدير، لأنّها قد تكون أقلّ بحسب الأشكال الوزنيّة، ولا يمكنها مع ذلك أن تجتمع في قافية واحدة لأنّ بعضها يعاقب بعضا. وهذه الأسماء الستّة هي: الرويّ والوصل والخروج والردف والتأسيس والدخيل"[2]. وحدودها كالآتي:

- **الرويّ:** "وهو الحرف الذي تُبنى عليه القصيدة"[3] "وتنسب إليه"[4] أو"هو آخر أحرف الشعر المقيّد وما قبل الوصل في الشعر المطلق"[5].
- **الوصل:** ويسمّى أيضا صلة ولا يكون إلاّ في الشعر المطلق، وهو"حرف يكون بعد الرويّ متّصل به. ويكون أحد أربعة أحرف: الواو والألف والياء والهاء"[6]. ومثال ذلك الألف من "أصابا"[7] والواو والياء الناتجتان عن الإشباع على التوالي في "الخيامُ" و"الأيّامِ"[8] ، والهاءُ الساكنة أو المتحرّكة بعد الرويّ في مثل "أُخاطِبُهْ" و"زَوِيلُهَا"[1].

---

1. التبريزي، **الكافي**، صص 22-25.

2. التبريزي، **الكافي**، ص 149. ولم يذكر التنوخي "الدخيل" ضمن الحروف، وإن جرى المصطلح في حديثه من بعد. انظر كتابه، ص 93.

3. الأخفش، **القوافي**، ص 15؛ ابن الدهّان، **الفصول**، ص 48.

4. التبريزي، **الكافي**، ص 149.

5. التنوخي، **القوافي**، ص 94.

6. **نفسه**، ص 119.

7. التبريزي، **الكافي**، ص 151. من قول الشاعر: [من الوافر]

أقِلِّي اللومَ عاذِلَ والعِتابا ... وقُولي إنْ أصبتُ لقد أصابا

8. **نفسه**. من قول الشاعر: [من الوافر]

متى كانَ الخيامُ بذي طُلُوحٍ ... سُقِيتَ الغيثَ أيّتها الخِيامُ (و)

وقوله: [من الكامل]

هيهاتَ منزِلُنا بِنَعْفِ سُوَيْقَةٍ ... كانتْ مُباركةً من الأيّامِ (ي)

- **الخُروج:** وهو "حرف متولّد من هاء الصلة المتحرّكة، فإن كانت حركتها ضمّة كان الخروج واوا، وإن كانت فتحة كان الخروج ألفا، وإن كانت كسرة كان الخروج ياء"[2].
- **الردف:** وهو "ألف أو واو أو ياء سواكن قبل حرف الرويّ معه، والواو والياء يجتمعان في قصيدة واحدة، والألف لا يكون معها غيرها"[3]، وذلك مثل الألف التي قبل الباء في "أَصَابَا" والياء التي قبل اللام في "زَوِيلُهَا" والواو التي قبل الباء في "يَصوبُ"[4].
- **التأسيس:** وهي "ألف بينها وبين الرويّ حرف يكون بعدها وقبله" مثل الألف التي في "الكواكبِ"[5].
- **الدخيل:** وهو "الحرف الذي بين التأسيس والرويّ"[6]، و"تُعاقبه جميع الحروف"[7]، مثل الكاف التي بعد ألف التأسيس في "الكواكب".

ونلاحظ في هذه "الحروف اللازمة" أنّها لا ترسم القافية المثلى مثلما ينظر علم العروض في النماذج الوزنيّة، ولكنّها تستقصي ما يمكن أن يأتي في كلّ أمثلة القوافي من عناصر. ودليل ذلك أنّ الردف والتأسيس لا يجتمعان، وألاّ محلّ للدخيل إلاّ مع القافية المؤسّسة، وأنّ القافية المقيّدة لا وصل فيها ولا خروج، وأنّ العنصر الوحيد الذي لا يمكن أن تخلو منه قافية هو الرويّ، وما خلا ذلك ممّا سبق فمحكوم بهيئة الشكل، أي بالصيغة الوزنيّة التي تكون عليها القافية. فالنهج إذن قام على استقصاء المحتمل من الحروف فيها، بمعنى الحرف عندهم. وهو معنى كنّا بسطنا القول فيه سابقا، ويلتبس بمعنى الحرف في الكتابة. ولذلك كانت أربعة عناصر من المذكور أعلاه، وهي الوصل ما لم يكن هاءً والخروجُ والتأسيس والردف، كلّها حركات تتّسم بالطول، ولأنّها كذلك ترسمها الكتابة العربيّة مثل الحروف. وليس من حرف في ما تقدّم إلاّ الرويّ والدخيل. وإذا كان الأوّل لازما بعينه وعلى الشاعر ألاّ يحيد عنه في

---

1. **نفسه**، ص 151. من قول الشاعر: [من الطويل]

وقفتُ على ربــعٍ لميّةَ ناقتي ... فما زلتُ أبكي حوله وأخاطبُهْ

وقوله: [من الطويل]

وبيضاءُ لا تَنْحَاشُ مِنَا وأمُّها ... إذا ما رَأَتْنَا زِيلَ مِنَا زوِيلُهَا

2. التنوخي، **القوافي**، ص 128.
3. التبريزي، **الكافي**، ص 153.
4. التنوخي، **القوافي**، ص 115. من قول الشاعر: [من الطويل]

فلَسْتُ لإنسيٍ ولكنْ لِمَلأَكٍ ... تَحَدَّرَ من جوِ السَّماءِ يَصُوبُ

5. **نفسه**، ص 106. وذلك من قول الشاعر: [من الطويل]

كِلِيني لِهَمٍ يَا أُمَيْمَةَ نَاصِبِ ... وليلٍ أُقاسيهِ بطيءِ الكَوَاكِبِ

6. التبريزي، **الكافي**، ص 156.
7. التنوخي، **القوافي**، ص 106.

القصيدة الواحدة فإنّ الثاني لازم بقيمته لا بعينه لأنّ كلّ الحروف يمكن أن تعاقبه، فهو المتحرّك أو المقطع القصير الواقع بين التأسيس والرويّ الذي ينبغي المحافظة عليه من حيث هو قيمة صوتيّة[1]. ولـمّا كان الدخيل لا يرد إلاّ في شكل من أشكال القوافي وهي "المؤسّسة"، فإنّنا يمكن أن نعتبر القافية في الشعر العربيّ محلّ التتابع الحركيّ بامتياز. فهي ترسم هيئة الحركات وصيغتها في آخر البيت وتثبّتُها بالرويّ باعتباره سندا صامتا. وهي في ذلك على تباين تامّ مع مقتضيات الوزن. فقد كنّا لاحظنا سابقا أنّ الوزن تعنيه القيم المطلقة للحروف والحركات، أي التتابع المخصوص لها بصرف النظر عن طريقة تحقّقها، وأمّا القافية فهي الموضع الذي تتخصّص فيه تلك القيمُ وتعدل عن الإطلاق لتكون حركاتٍ بعينها وحرفا واحدا محدّدا هو الرويّ. وهو ما يعني أنّ آخر كلّ بيت من قصيدة لا يعكس في الواقع منوالا عروضيّا مختلفا عن ذاك الذي تبيّناه في الباب الثاني، وإنّما هو يجسّد بالإضافة إليه مبادئ أخرى كيفيّة لا تخبر بها القيم المطلقة للتتابع المقطعيّ. وهو ما يحتاج إلى تفسير نؤجّله إلى حينٍ، حتّى تكتمل صورة القافية لدينا.

2- **وأمّا السمة الثانية فهي معقودة على هذه الخصائص الكيفيّة** التي قادتنا إليها السمة الأولى. ذلك أنّ للقافية حركات لازمة مثلما لها حروف بتلك الصفة. وإذا كان لزوم الحروف فيها أو القيم المطلقة لها أدّى إلى ثبات عدد المقاطع, بالإضافة إلى وحدة الرويّ وهاء الصلة إن وُجدت, فإنّ لزوم حركاتٍ بعينها قد أدّى إلى ثبات كيف المقاطع، أي انفتاحها أو انغلاقها، فضلا عن كمّها. وهي ظاهرة لا يقتضيها الوزن كما ذكرنا، لأنّ المهمّ فيه عدَدُها وانتظامُها على نحو مخصوص لا ما تنتهي به من حركة قصيرة أو طويلة أو حرف ساكن. وقد اعتنى القدماء بهذه الحركات فتتبّعوها وجعلوا لها أسماء تكون علامة عليها وتعلن عن صفة القافية على وجه الدقّة. وعددها كعدد الحروف ستّ وهي "المـَجْرَى والنَّفاذ والحَذْوُ والرَّسُّ والإشبا عُ والتَّوْجيهُ"[2].

- **المجرى:** وهو "حركة حرف الرويّ نحو كسرة اللام" من "منزلِ"[3].
- **النفاذُ:** وهو "حركة هاء الوصل، نحو فتحة هاء "فمُقامُهَا" وكسرة هاء "كِسائِهِ" وضمّة هاء "أعماؤُهُ""[4].
- **الحذو:** وهو "حركة ما قبل الردف واوا كان أو ألفا أو ياء، فإن كان الردف واوا فالحذو الضمّة، وإن كان الردف ألفا فالحذو الفتحة، وإن كان ياء فالحذو الكسرة"[5].

1. عبّر ابن الدهّان عن ذلك تعبيرا دقيقا بقوله: "الدخيل حرف يقع بين التأسيس والرويّ، وهو لازم لغير عينه، فإن لزم هو عينه كان لزوم ما لا يلزم". ابن الدهّان، **الفصول**، ص 69.
2. التبريزي، **الكافي**، ص 157.
3. **نفسه**. وذلك من قوله: [من الطويل] قفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ
4. **نفسه**.
5. التنوخي، **القوافي**، ص 133.

▪ **الرسّ:** وهو "الفتحة قبل ألف التأسيس البتّة، نحو فتحة واو "الروَاحلِ""[1].

▪ **الإشباع:** وهو "حركة الدخيل أيّة حركة كانت"[2]، وجعله ابن الدهّان في الرويّ المطلق.[3]

▪ **التوجيه:** وهو "حركة الحرف الذي إلى جنب الرويّ المقيّد"[4]، مثل فتحة الباء في "فَجَبَرْ". وانفرد التنوخي بأن ذكر له موضعا ثانيا في القافية المطلقة وذلك كحركة اللام في "سَلَكُوا"[5].

ونلاحظ أوّلا في شأن هذه الحركات أنّها لا تجتمع البتّة في أيّة قافية، تماما كما ذكرنا في الحروف، وأنّ تعدادها عائد إلى استقصاء ما يمكن أن يكون فيها من حركات. فالقافية المقيّدة لا مجرى لها، والحذو لا يكون مع التأسيس، والرسّ لا يكون مع الردف. فليست هذه الحركات إذن عناصر أنموذجيّة للقافية وإنّما هي العناصر المكوّنة لأمثلتها المختلفة.

ونلاحظ ثانيا أنّ فيها تشويشا كبيرا ناتجا عن طبيعة الكتابة العربيّة وسبيلِها المزدوجِ في التعامل مع الحركات وطرائق رسمها, فهي تثبتها إن طالت وتغفل عنها إن قصرت, حتّى وقر في الأذهان أنّ الألف وواو المدّ وياءه حروف لا حركات. وما ضاعف هذا اللبس أنّ الكتابة، إذا ما أرادت الضبط الدقيق، تسجّل الحركة الطويلة مرّتين: أولى في هيئة حركة قصيرة توضع بين يديْ الحرف فوقه أو تحته, وثانية في صورة ألف أو واو أو ياء تتبع ذلك الحرف. وهو ما انعكس على ما وضعه الخليل من أسماء. فقد سمّى الألف التي ترد مثلا قبل الرويّ مباشرة رِدْفًا, وأدرجه ضمن الحروف اللازمة, وسمّى الحركة المرسومة قبل الألف نفسها حَذْوًا وضمّه إلى ما يلزم من حركات. وهما في الواقع تسميتان لصوت واحد هو الفتحة الطويلة، ولكنّ الكتابة سجّلتها مرّتين على هيئتين مختلفتين. وهذه العلاقة القائمة بين الحذو والردف نجدها كذلك بين الرَّسِّ والتأسيس, والنَّفَاذ والخُرُوج, والمَجْرَى والوَصْل إن لم يكن هاء. وإيضاحا لهذا اللبس نورد الأمثلة الآتية، وهي كلماتٌ – قوافٍ كنّا ذكرناها سابقا، مُسميّن كلّ حرف فيها أو حركة بحسب ما استقرّ من الأسماء في هذا الفنّ:

---

1. التبريزي، **الكافي**، ص 158.
2. التنوخي، **القوافي**، ص 131.
3. ابن الدهّان، **الفصول**، ص 78. ويفهم من كلام الأخفش أنّ الخليل لم يذكر الإشباع ضمن حركات القافية. انظر كتابه، صص 40، 43.
4. الأخفش، **القوافي**، ص 37. وذلك من قول الراجز: [من الرجز]
قدْ جَبَرَ الدينَ الإلهُ فَجَبَرْ.
5. التنوخي، **القوافي**، ص 137. وذلك من قول الشاعر: [من البسيط]
بانَ الخليطُ ولم يأوُوا لمن تَرَكُوا وزوّدوكَ اشْتِياقا أيّةً سلكُوا

▪ "**أصَابَا**": الفتحة المرسومة فوق الصاد حذو والألف إثرها ردف، والباء رويّ، والفتحة المرسومة فوقها مجرى، والألف الأخيرة وصل.

▪ "**الكَوَاكِبِ**(ـي)": الفتحة المرسومة فوق الواو رسّ، والألف بعدها تأسيس، والكاف دخيل، والكسرة التي معه إشباع، والباء رويّ، والكسرة التي تحته مجرى، والياء الدالّة على الإطلاق وصل.

▪ "**فمُقَامُهَا**": الفتحة المرسومة فوق القاف حذو، والألف بعدها ردف, والميم رويّ، والضمّة فوقها مجرى، والهاء صلة، والفتحة المرسومة فوقها نفاذ، والألف بعدها خُروج.

فلا يخفى على كلّ ناظر أنّ الخليل حين سمّى هذه الحروف والحركات قد استهدى بالكتابة العربيّة فألقت على أسمائه ما فيها من لبس وعيّنت الصوت الواحد مرتيّن، فالرسّ والتأسيس شيء واحد، وكذلك الحذو والردف، والمجرى والوصل إن لم يكن هاء، والنفاذ والخروج؛ كلّها أزواج على غير الحقيقة ومثانٍ غير ذات أساسٍ سوى لبس الكتابة. وقد نبّه ابن رشيق في إشارة عابرة تأتي في ما يشبه الاعتراض دون أن يتبعها بأيّة نتائج، إلى أنّ "هذه المواضع المذكورة إنّما هي في الخطّ لا في اللفظ"[1].

على أنّ المهمّ من كلّ هذا الذي أكثر فيه القدماء القولَ دلالتُهُ على ما للحركات عموما والطويلة خصوصا من كبير اعتبار ومنزلة في تكوين القافية وبنائها. وتنفرد من بينها الفتحة الطويلة بحضور أكبر. فالتأسيس لا يكون إلاّ بالألف[2]، وإن جاز للوحدة الصوتيّة المسمّاة ردفًا أن تكون إحدى تلك الحركات الثلاث فإنّ الألف من دون الحركتين الباقيتين لا يجوز معها غيرها بعكس الكسرة والضمّة الطويلتين اللتين تسمح قوانين القافية بحلول إحداهما مكان الأخرى دون لزوم أو ارتكاب عيب من عيوبها.

وقد نبّه علماء العروض إلى هذه السمة المميّزة فذهبوا إلى أنّ كلّ ضرب طرأ على متحرّكه الأخير، بحسب صيغته النظريّة، تغييرٌ ما فإنّ اللين، أي طولَ الحركة، يلزمه؛ نفورًا منهم من ختم البيت بمقطع متناهٍ في الطول قصير الحركة. وقد استهلّ الأخفش، نقلا عن الخليل على الأرجح، حديث العروضيّين عن أصوات اللين في القافية، معتبرا أنّها لازمة في كلّ "شعر نقص من آخره، من أتمّ بنائه، حرف متحرّك أو زنة متحرّك"[3]، وطفق يعدّد المواضع التي تقتضي اللين أو الحركات الطويلة في مختلف الضروب. من ذلك أنّ الضرب الثالث من ضروب الطويل وهو "فعولن" لا يكون بغير صوت لين لأنّ

---

1. ابن رشيق، **العمدة**، 1/ 255.

2. من أسباب ذلك بنية الكلمة في اللغة العربيّة في حال الإفراد أو التثنية أو الجمع، جمع التكسير. فالألف في كلّ ذلك تفوق الكسرة والضمّة الطويلتين حضورا واطّرادا. انظر الإحصاء الذي قام به جمال الدين بن الشيخ في الفقرة التي عنوانها: "في البحث عن لزوم: القافية المقوليّة".

J. E. Bencheikh, *Poétique arabe- essai sur les voies d'une création*, op. cité, pp. 173-176.

3. الأخفش، **القوافي**، صص 111-116.

أصل هذا الجزء "مفاعيلن"، فلمّا نقص منه شيء عُوِّض باللين[1]، وكذلك ضربُ الوافر "فعولن" فالغالب أن تكون قافيته "مردفة" أي أن يكون الرويّ مسبوقا بحركة طويلة لأنّ أصلها الجزءُ "مفاعلتن"[2]. وعلى نهجه سار أبو الحسن العروضيّ فصاغ هذا المبدأ كما يلي: «اعلم أنّ كلّ ضرب حُذف منه حرف متحرّك أو أُسكن فيه الحرف المتحرّك فإنّ حرف اللين لازم له"[3]. وكذلك فعل ابن عبد ربّه حين قال: "اعلم أنّ القوافي التي يدخلها حروف المدّ، وهي حروف اللين، فهي كلّ قافية حُذف منها حرف ساكن وحركة، فتقوم المدة مقام ما حذف"[4]. بل إنّ التنوخي خصّص لهذه الظاهرة فصلين كاملين هما "ما يلزمه اللين في القوافي" و"المدّ واللين في الوصل"[5] تتبّع فيهما المواضع التي تقتضي اللين في جميع أوزان الشعر. وقد ربط المعرّي ربطا لافتا بين التشعيث في الخفيف وضرورة الردف، لأنّ هذا الزحاف كما بيّنّا سابقا قائم على إسقاط مقطع قصير من ضرب البيت [(- υ - -) ← (- - -)]، واستدعى ذلك من موضع القافية ألاّ تخلو من حركة طويلة، وذلك في قوله: "فإذا فقدت الأوزان من هذا الجنس حروف الردف جاءت سالمة من التشعيث، لأنّه إذا ظهر بان خلله فيها، فيجتنبه الفحول مثل ما اجتنبه أبو عبادة"[6] إشارة إلى قصيدته السينيّة التي مطلعها: [من الخفيف]

صُـنْتُ نَفْسِـي عَمَّـا يُـدَنِّسُ نَفْسِـي وَتَرَفَّعْـتُ عَـنْ جَـدَا كُلِّ جِـبْسِ

وقد نظرنا في جميع ضروبها ومواضع قوافيها فلم نجد، مثلما ذكر أبو العلاء، أيّ ضرب منها ورد مشعّثا.

وما من شكّ في أنّ ذلك يؤكّد النتيجة التي وصلنا إليها أعلاه من أنّ القافية هي محلّ التتابع الحركيّ بامتياز في البيت العربيّ، وأنّ لزوم الرويّ فيه، باعتباره حرفا صامتا، لا ينبغي أن يحجب حقيقة أبلغ في تمثّل العرب للبيت وهي تلك الهيئة الحركيّة لآخره. والواقع أنّ ما أهمّ الشعراءَ القدماء من عيوب القوافي هو هذا الاختلاف في الحركات، ومتى ما تتحقّقْ لهم السلامة تجدْهم يفتخرون بما أنجزوه[7]. وهي عادة

---

1. **نفسه**، ص 111.
2. "وفعولن في الوافر لابدّ فيه من حرف اللين، وجاء بغير لين". **نفسه**، ص 113.
3. أبو الحسن العروضيّ، **الجامع**، ص 292.
4. ابن عبد ربّه، **العقد الفريد**، 6/ 315. وفي كتاب القوافي للتنوخي: "وممّا يلزمه اللينُ كلُّ ضرب نقص عن الضرب الّذي قبله بحرف متحرّك. فكأنّهم جعلوا ما في اللين من المدّ عوضا من ذلك الحرف". ص 152.
5. التنوخي، **القوافي**، صص 148-154، 155-162.
6. المعرّي، **رسالة الصاهل والشاحج**، ص 522.
7. قال ذو الرمّة ذاكرا عيب السناد، وهو اختلاف الحركات قبل الرويّ: [من الوافر]

وشعرٍ قـد سَهِرْتُ لهُ كـريمٍ أجنّبُهُ المُساندَ والمُـحالا

وقال عديّ بن زيد: [من الكامل]

وقصيدةٍ قد بِتُّ أَجمَعُ شملَها حتّى أُقوّم ميلها وسِنادَهَا

التنوخي، **القوافي**، ص 184، 185.

ألفيناها أيضا لدى بعض المحدثين كأبي تمّام[1]. وقد حرص المتأخّرون على سلامة تلك الهيئة فكادت تنحسر صور الإخلال بها، حتّى إنّ عدد الشعراء الذين يرتكبون شيئا منها يكاد لا يذكر. وقد نبّه ابن رشيق إلى بعض المحدثين الذي ارتبكت قوافيهم حركيّا[2]، ولكنّها تبقى حالات قليلة جدّا.

وفي المجمل فإنّ أهمّ ما نحتفظ به من حدّ القافية وتكوينها أنّها موضعٌ من البيت يشاركه في الوزن فتجري عليه أحكامه العائدة إلى تشكّل مخصوص من انتظام المقاطع قصيرها وطويلها، ويباينه في هيئته لأنّه يخصّص القيم المطلقة التي جرت من أوّله فيجعلها أعيانا لا قيما، ويحرص في الآن نفسه على ثبات هيئتها الحركيّة ودعمها بحرف يكون بمثابة السند لها في آخر البيت. وربّما لذلك سُمّي هذا الفنّ بعلم القوافي لا بعلم الرويّ. وإن كان اللبس قد لحق هذا الفنّ بسبب اعتماد العروضيّين على الكتابة في رسم عناصر القافية، فاعتبروا الصوت الواحد صوتين وأطلقوا عليه أكثر من اسم، فإنّنا يمكن أن نعتبر ذلك دليلا على فرط الاعتناء بالحركات والسعي إلى تقييد كلّ ما ظهر في السماع ورأي العين، بالتسمية. إذ ليس كالتسمية أداة تملّك للظواهر، فمتى ما لم تتسمّ غابت عن الأذهان وذابت في غيرها ممّا كان له اسم.

4. في أشكال القافية:

إنّ وجهة النظر الأولى في ضبط أشكال القافية تراعي هذه الحركات الطويلة التي تكتنفها وتحيط بالحرف الذي يشبه النواة لهيئتها. فهذا الرويّ يكون إمّا متحرّكا أو ساكنا، وفي الحالتين تكون للقافية أشكال مختلفة ضبطها القدماء. وهي زاوية النظر الوحيدة التي أقام عليها المبرّد رسالته في القوافي، بل إنّها تكاد تستغرقها بكاملها على قصرها. وتتوزّع القافية وفق هذا المنهج إلى تسعة ضروب لخّصها التنّوخي[3] على هذا النحو: (ج30)

الإطلاق والتقييد	ع /ر	ضروب القافية	مثالُها [...]	مقاطعها
القافية المقيّدة	1	ضرب مؤسّس	[عَاجِزْ]	- -

1. "وقال أبو تمام: [من الوافر]

إليكَ بعثْتُ أبْكَــارَ المَعَاني يَلِيهَا سَائِقٌ عَجِلٌ وَحَـادِي

جَوَائِرَ عَنْ ذُنَابَى القَوْمِ حَيْرَى هَوَادِيَ بالجَمَاجِمِ وَالهَوَادِي

شِدَادَ الأسْرِ سَـالِمَةَ النَّوَاحِي مِنَ الإقْــوَاءِ فِيها وَالسِّنَادِ"

الآمدي، **الموازنة**، 3/ 691.

2. ابن رشيق، **العمدة**، 1/ 252-253.

3. التنوخي، **القوافي**، صص 142-146. وجميع الأمثلة منه، عدا ما وضعنا إثره نجمة * فهو من كتاب التبريزي، **الكافي**، صص 146-147. انظر أيضا: المبرّد، **القوافي**، صص 3-11.

	2	ضرب مردف	قـ[رِيحْ]	ـــــ
	3	ضرب مجرّد (والتجريد هو الخلوّ من التأسيس والردف)	أ. [وَعَجَلْ] ب. [مُنْجَذِمْ]*	- υυ - υ -
القافية المطلقة	4	ضرب مؤسّس موصول	الكَـ[وَاكِبِ(ي)]	- υ -
	5	ضرب مؤسّس له خروج	يُـ[وَافِقُهَا]	- υυ -
	6	ضرب مردف موصول	طَـ[رَّاقِ(ي)]	- -
	7	ضرب مردف موصول وله خروج	يُـ[عِيدُهَا]	- υ -
	8	ضرب مجرّد	أ. فَـ[حَوْمَلِ(ي)] ب.[بَعْضِ(ي)]*	- υ - - -
	9	ضرب مجرّد له خروج	[نَعْلِهِ(ي)]	- υ -

يقدّم هذا الجدول مادّة جديرة بالدرس في بيان العلاقة بين النظام الوزنيّ والنظام القافويّ كما تمثّلهما القدماء. وهي علاقة لا تقوم على التوازي أو التماثل، ذلك أنّ النظامين خاضعان إلى مبادئ متداخلة. ففي حين ينبني الأوّل منهما على القيمة المطلقة للحرف والحركة، يخصّص الثاني تلك القيمة ويلتزم أمثلتها. وقد انجرّ عن ذلك أنّ الضرب الواحد من ضروب القوافي يمكن أن يجسّده أكثر من وزن (الضربان الثالث والثامن أعلاه) وأنّ المثال الوزنيّ الواحد يمكن أن يتجسّد في أكثر من قافية (الأمثلة على الضروب: 3أ و4 و7 و8أ و9 كلّها لها التشكّل المقطعيّ: [- υ -]، والأمثلة على الضروب: 1 و6 و8ب كلّها لها هذا الانتظام: [- -]). وهو ما يعني أنّ للقوافي بنية مخصوصة تتحدّد بأنواع الحركات ومقاديرها أكثر من متصوّر العدد المقطعيّ، وأنّ الاكتفاء برسم المقاطع القصيرة والطويلة لا يحيط بخصائصها كما تمثّلها الأقدمون وحرصوا على تصويرها ولا يخبر بالسمة التي يلفت إليها الشعراء إذ يصوغون قوافيهم على شاكلة دون أخرى.

ويكشف هذا الجدول ثانيا أنّ عدد القوافي المطلقة ضعفُ عدد المقيّدة، وأنّ في الإطلاق تنوّعا لا يوجد في التقييد، وأنّ ما انتهى من القوافي برويّ ساكن غير موصول يؤول إلى أن يشبه بعضها بعضا على اختلاف الأوزان. وقد نبّه الأخفش إلى أنّ "أكثر الشعر مطلق"[1]، ممّا قد يفسّر هذا الثراء في أشكاله. على أنّ المهمّ من ذلك أنّه يؤكّد

1. الأخفش، **القوافي**، ص 43. ويذهب إبراهيم أنيس إلى "أنّ ما يقرب من 90 بالمائة من الشعر العربيّ جاء محرّك الرويّ". **موسيقى الشعر**، ص 286.

النتيجة السابقة نفسها وهي الثراء الحركيّ في القوافي. ويبدو لنا أنّ للحرص على ركوب أشكال مخصوصة منها في الخطاب الموصوف وعلى تتبّعها في الخطاب الواصف أسبابا تتّصل بأهميّة الحركات الطويلة خاصّة في هذا الموضع من البيت كما سيأتي لاحقا.

وأمّا وجهة النظر الأخرى فهي مشدودة إلى الصنف الثاني من مكوّنات القافية، وهي الحروف. فقد حصر العلماء، بدءا من الخليل كما يُروى عنه، أشكالها في خمسةٍ بحسب عدد الحروف المتحرّكة الفاصلة بين الساكنين الأخيرين من البيت. فإذا ما كانت أربعة حروف، وهو أقصى ما يمكن أن تشتمل عليه القافية ولا وجود لها إلاّ في بعض ضروب الرجز، سمّيت "الـمُتَكَاوِس"؛ وإذا ما كان عدد الحروف ثلاثة سمّيت "المتراكب"؛ وتسمّى "المتدارك" أو "المتواتر" على التوالي إذا كان بين الساكنين حرفان اثنان أو حرف واحد؛ أمّا إذا تتابع الساكنان بلا فاصل بحيث يشكّلان مع المتحرّك السابق لهما مقطعا متناهيا في الطول فإنّ هذا الضرب من القوافي يسمّى "المترادف"[1].

وأمّا الشرط المطّرد فهو اللزوم، فالقصيدة الواحدة لا يمكن أن يجتمع فيها شكلان من هذه الأشكال الخمسة. وهو مبدأ معلوم من مبادئ الشعر العربيّ لا مندوحة عنه، لأنّ القافية موضعُ "ما لزم الشاعر تكراره في آخر كلّ بيت"[2]، تحقيقا لتساوق المقاطع واطّرادها اطّرادا مناسبا على حدّ عبارة حازم.

وقد سعى القدماء إلى إحصاء أمثلة هذه الأشكال في الشعر. فحصرها الأخفش في ثلاثين شكلا وزنيّا[3] أضاف إليها ابن الدهّان خمسة أشكال: "فجملتها حينئذ خمس وثلاثون قافية، ذكر الخليل منها ثلاثين قافية وفسّرها بتسع وعشرين، وأخلّ بواحدة، وذكر الأخفش الثلاثين وأخلّ بخمس"[4]. أمّا السكّاكي فقد انتهى إلى أنّ لها ثمانية وخمسين موقعا، وفي ظنّه أنّها يمكن أن تكون أكثر "وعساك إذا فتّشت عنها أن تعثر

---

1. الأخفش، **القوافي**، ص 11-12؛ التنوخي، **القوافي**، صص 68-72؛ حازم، **المنهاج**، ص 275. وانفرد الصاحب بن عبّاد بصياغة أخرى لهذه الأشكال: "فالمتواتر ما في آخره وتد مجموع، والمتدارك ما في آخره سبب خفيف، والمترادف ما في آخره ساكنان، والمتراكب ما في آخره فاصلة صغرى، والمتكاوس ما في آخره فاصلة كبرى". **الإقناع**، ص 188. على أنّ هذا لا يستقيم مع المنوال العروضيّ الذي ينظر دائما إلى أصل الأجزاء، وليست كلّ تلك الأركان أصليّة وإنّما قد تكون محوّلة عن أركان أخرى لها تكوين مختلف، ولهذا لم يكن هذا الوصف دارجا عند علماء العروض.

2. ابن رشيق، **العمدة**، 1/ 245. وفي **اللسان**، مادّة (ق.ف.و): " قال ابن كيسان: القافية كلّ شيء لزمت إعادته في آخر البيت". ولا يوجد هذا القول في كتابه المنشور **"تلقيب القوافي"**. ويقول حازم: إنّ القوافي لا بدّ فيها من التزام شيء أو أشياء، وتلك الأشياء حروف وحركات وسكون". **منهاج البلغاء**، ص 271.

3. الأخفش، **القوافي**، ص 11.

4. ابن الدهّان، **الفصول**، ص 48. وفي الواقع فإنّ ابن الدهّان ينقل عن الأخفش إخلال الخليل: "وقد ذكر الخليل في الجملة ثلاثين قافية. ولم يذكر في التفسير إلا تسعا وعشرين. فلا أدري أيّهما كان منه الغلط". الأخفش، **القوافي**، ص 12.

على مزيد"[1]. وقد يكون هذا الجدول المقارن بين عددها في لحظات زمنيّة مختلفة من التصنيف في القافية، منبئا بهذه الرغبة في الاستقصاء: (ج31)

الضرب ومقاطعه	المتكاوس - ᴗᴗᴗ	المتراكب - ᴗᴗ	المتدارك - ᴗ -	المتواتر - -	المترادف ــ	المجموع
الأخفش[2]	1	4	6	7	12	30
المازني[3]	1	4	4	6	11	26
العروضي[4]	1	4	6	10	13	34
ابن عبّاد[5]	1	4	6	10	13	34
الجوهري[6]	1	7	17	30	9	64
ابن الدهّان[7]	1	4	6	11	13	35
السكّاكي[8]	1	8	11	21	17	58
الزنجاني[9]	1	4	6	11	13	35

لقد رتّبنا هذا الجدول بحسب تاريخ الوَفَيَات من أجل أن نتبيّن تطوّر التتبّع والإحصاء. غير أنّا نلاحظ أنّ فيه ثلاثة مواقف لا تخضع بشكل مطّرد إلى معيار التحقيب الزمنيّ. فإذا كان أوّلها وهو المتّصل بمرحلة النشأة مع الخليل والأخفش، قد أحصى ثلاثين شكلا من أشكال القوافي، في ما عدا المازني الذي قد لا يكون مشغولا بالإحصاء، فإنّ الثاني، ويمكن أن نطلق عليه موقف الاستدراك، قد امتدّ على حقبٍ

1. السكاكي، **مفتاح العلوم**، ص 691.
2. الأخفش، **القوافي**، صص 11-12.
3. المازني، **القوافي**، ص 162.
4. أبو الحسن العروضي، **الجامع**، صص 264-265.
5. الصاحب بن عبّاد، **الإقناع في العروض وتخريج القوافي**، ص 189. وهذه المعطيات ذكرها المحقّق في الهامش لأنّها وردت في نسخة دون أخرى من نسخ الكتاب. وهي غير موجودة في الطبعة البغداديّة بتحقيق الشيخ محمد حسن آل ياسين، المكتبة العلميّة، بغداد، ط1/ 1960.
6. الجوهري، **القوافي**، تحقيق سليمان أبوستّة، ضمن مجلّة الدراسات اللغويّة، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلاميّة، الرياض، المجلّد 8، العدد 3، 2006، ص 119. وعلى نهجه سلك نشوان الحميري عددا بعدد، معتبرا مثله أنّ "المتكاوس" ليس ضربا أصيلا "لأنّه داخل على المتدارك بسبب العلّة"، ولذلك فاقت ضروب القافية ضروب الوزن بضرب واحد. انظر كتابه: الحور العين، صص 51-52.
7. ابن الدهّان (ت 569 هـ)، **الفصول**، صص 42-47.
8. السكاكي (ت 626 هـ)، **مفتاح العلوم**، صص 690-691.
9. الزنجاني (ت 660 هـ)، **معيار النظّار**، ص 91-92.

مختلفة من بداية القرن الرابع إلى نهاية القرن السابع، واستقرّ العدد في حدود الخمس والثلاثين. وأمّا الثالث فيمكن أن نطلق عليه موقف الاستقصاء، وقد تجلّى أوّلا مع الجوهريّ الذي ماثل بين عدد ضروب الوزن وعدد ضروب القافية، وثانيا مع السكّاكي الذي جعل من إحصاء هذه الضروب ما يشبه الرياضة الذهنيّة حتّى إنّه فتح الباب للزيادة فيها. وفي جميع الأحوال فإنّ هذا التنوّع الكبير عائد إلى قياس القافية بمقاس الوزن، أي باستخدام الأدوات الأثيرة لدى العروضيّين في بيان الأشكال وهي الجذر (ف.ع.ل). فجميع هذه الضروب لها تفعيلٌ كذاك الذي للأجزاء. ومثال ذلك أنّ أحد ضروب المتراكب "مُفَاعَلَتُنْ" وأحد ضروب المتدارك "مُسْتَفْعِلُن"، وأنّ من ضروب المتواتر "مفاعيلن"[1]. ونستنتج من ذلك أنّ القدماء حين كانوا يعدّدون ضروب القوافي لم يكونوا مكتفين بحدود القافية كما رسموا حدّها، ولكنّهم يدرجونها في الجزء الذي يشتملها، وهو الضرب. فالقافية في ما سبق هي بعض من تلك الأجزاء لا جميعها. هي هذا الذي نضعه بين معقّفين: مُـ[فَاعَلَتُنْ] ومُسْـ[تَفْعِلُنْ] ومَفَا[عِيلُنْ]. وهو ما قد يكون له نتائج مهمّة في تمثّل القافية سنسعى إلى تحصيلها لاحقا.

ويمكن أن نتبيّن أيضا في هذا الجدول، إذا استثنيا من الاعتبار موقف الاستقصاء، أنّ عدد الضروب يرتفع كلّما تقلّص عدد الحروف الفاصلة بين الساكنين، ولذلك فإنّ للمتكاوس ذي الحروف الأربعة ضربا واحدا وأنّ ما يتبعه من ضروب، وهي مرتّبة بنقص حرفٍ عن كلّ ضرب سابق، تزداد عددا حتّى تصل إلى ثلاثة عشر في المعدّل. وهو يثبت ما سبق أن لاحظناه من نزوع القافية إلى قلّة الحروف ووفرة الحركات حتّى لا يكون من حرفٍ غير الرويّ. ولا يبعد أن يكون الجدول يرسم اتّجاها نحو قافية أنموذجيّة يعدّ المتواتر مركزها والمثال عليها، لأنّ ذيل القائمة وهو المترادف هو الضرب الوحيد الخالص للتقييد، بينما يتداول على باقي الضروب التقييد والإطلاق، وأكثر الشعر مطلق كما قال الأخفش. والمهمّ، عدا ذلك، أنّ الجدول يسجّل في تقديرنا هذه النزعة إلى التكثيف من تساوق الحركات تساوقا مطّردا يكون معه المتواتر أكثر الضروب اعتدالا وشيوعا، فالمتداركُ فالمتراكبُ. ويبدو لنا هذا منسجما مع ما اعتبره الأخفش "أعدل الشعر وأحسنه" فـ"أحسن ما يكون عليه الشعر أن يُبنى على متحرّكين بينهما ساكن أو متحرّكين بين ساكنين"[2]. فالأوّل منهما تمثّله قافية المتواتر، واشتقاق اللفظ دالّ عليه فهو "مأخوذ من الوتر وهو الفرد"[3]، والثانية تكون قافية المتدارك مثالا عليه، واشتقاقها دالّ على تتابع الحركتين[4]. والواقع أنّ الدراسات المعاصرة بحاجة إلى

---

1. الأخفش، القوافي، ص 11.
2. الأخفش، **العروض**، ص 141.
3. التنوخي، **القوافي**، ص 70.
4. **نفسه**. وابن منظور، **لسان العرب**، مادّة (د.ر.ك).

إلى إحصاءات دقيقة تتقصّى قوافي الشعر العربيّ من هذه الناحية بحثا عمّا نعتبره شعريّة اللغة ومسعاها إلى الاعتدال من خلال ما يتّزن من منجزها على ألسنة شعرائها[1].

وأمّا الملاحظة الأخيرة التي تلفتنا في هذا الجدول فتتّصل بتكوين القافية، ذلك أنّنا ما إن نتملّ النظر في مقاطعها حتّى تبدو لنا أولى مظاهر الخرق لبنيتها كما رسمها الحدّ الخليليّ. فالقافيتان الأوليان لا تبتدئان بمقطع طويل، أي أنّ مبدأ المقطعين الأخيرين من البيت وما بينهما غير حاصل، فقد سقط المقطع الأوّل، بدليل أنّ المثال الأوحد للمتكاوس هو "فَعِلَتُنْ" وأنّ من جملة أمثلة المتراكب "فَعِلُنْ"، وكلاهما يبدأ بمقطع قصير. وهو ما يسمح باستنتاج أوليّ سنختبره لاحقا وهو أنّ عدد المقاطع القصيرة في القافية لا ينبغي أن يتجاوز مقطعا واحدا، فإذا سُبق المقطع الذي يتضمّن الرويّ، ولا يكون إلاّ طويلا[2]، بأكثر من مقطع قصير واحد لم يُحتسب المقطع الطويل السابق له ضمن القافية. واللافت أنّ الخليل نفسه حينما عدّد حروف القوافي وحركاتها لم يحط بجميعها. فلئن سعى إلى تسمية أغلب الوحدات الصوتيّة التي تقع في مجال ما وضع من حدّ, فإنّ منها في ضرب كـ"المتكاوس" أو "المتراكب" أو "المتدارك"، في حال تقييده، ما لا اسم له بسبب أنّ المقدار الأقصى للحروف الّتي راعاها قبل حرف الرويّ هو حرف واحد فقط وسمّاه "دَخِيلا" "لأنّه كأنّه دخيل في القافية"[3]، مع أنّ عدد تلك الحروف قد يصل إلى أربعة. فهل كلّ حرف واقع بين الرويّ والساكن قبله، أيّا يكن مقدار وروده، يسمّى "دخيلا"؟ إنّ حدّ هذا المصطلح لا يسمح بذلك، رغم أنّه كذلك في معناه، فهو في اعتبار القدماء "الحرف الذي بين التأسيس والرويّ"[4]، لا كلّ حرف يسبق الرويّ ويرد إثر أوّل ساكن يليه.

5. في اختبار الحدّ:

على أنّ الدارس ما إن يركن إلى هذه الخصائص العامّة التي حاولنا عرضها ويسلّم بمبدأ الوحدة واللزوم في القافية من جهة عدد الحروف ونوع الحركات، حتّى يجد

---

1. يعدّ الإحصاء الّذي أنجزه محمّد الهادي الطرابلسي عن قوافي "الشوقيّات" وصيغ تكوينها فريدا في بابه. **خصائص الأسلوب في الشوقيّات**، منشورات الجامعة التونسيّة، 1981، صص 38-44. ومن نتائجه أنّ قافية المتواتر المطلقة استخدمها الشاعر 151 مرّة من جملة 321 قطعة شعر، أي ما يقرب من النصف، وهو ما يدعم استنتاجنا القائم على استقراء المنوال العروضيّ. ولا شكّ أنّ الضرورة داعية إلى أن يشمل الإحصاء دواوين أخرى للشعراء الماضين والمحدثين ممّن يقفّي حتّى تتمّ المقارنة بينها ونعلم أيّ ضروب القوافي تطّرد لدى أمراء الكلام واحدا واحدا وفي الشعر العربيّ عامّة. فبذاك على وجه الخصوص يمكن أن يتقدّم البحث درجات في الدقّة والضبط.

2. لا ينسحب هذا القول على القافية المترادفة حين يكون المقطع المتضمّن للرويّ متناهيا في الطول، فهو وحده يشكّل القافية.

3. التبريزي، **الكافي**، ص 156.

4. **نفسه**. وأيضا: أبو الحسن العروضي، **الجامع**، ص 278.

النصوص أحيانا تُيمّم من الأنحاء متباعدها ومتنافرها وتذهب غير مذهب القدماء فيما أطلقوا الكلام عليه. فليس يخلو الشعر العربيّ القديم في مختلف آنائه، قديمه ومحدثه، من النسج على أكثر من ضرب من ضروب القوافي في القصيدة الواحدة؛ منه ما يَرِدُ على سبيل التجوّز والترخّص وهو أعلق بضرورة الشعر وأدخل في باب تعامل الوزن والكلام؛ ومنه ما يتّصل بأوزان مخصوصة وهو أوثق صلة بالمنوال العروضيّ عامّة وبالمسلك إلى تمثّل القافية تخصيصا عند العرب. وقد أشار بعض القدماء إلى هذا المسلك في النظم حينما لاحظوا أنّ الرجز مطواعٌ لأكثر من ضرب، وإن كانت «الغريزة تنفر منه»[1] أحيانا. قال التنّوخي: «سألت الشيخ أبا العلاء، رحمه الله، ما يُسمّى القصيد من الرجز تجتمع فيه القافية المتكاوسة والمتراكبة والمتداركة (...) فقال: ما علمت أنّ أحدا قاله (...) وأنا أسمّي هذه القصيدة الـمُثَفَّاةَ»[2].

وإذا كان شأن الرجز عند النقّاد قدمائهم والمحدثين خاصّا حتّى كادوا يجعلونه أقرب إلى النثر منه إلى الشعر لكثرة ما يطرأ عليه من تغييرات، فإنّ حازم القرطاجنّي قد صاغ، في نصّ له مهمّ بـ"المنهاج"، قانونا عامّا يحدّد فيه ضروب القوافي التي يمكن أن يجاور بعضها بعضا ويعوّض أحدها الآخر. ومفاده أنّ زيادة حرف ساكن في قافية مقيّدة من غير الإخلال بتكوينها السابق لا تعتبر من قبيل الكسر وأحلّها في المقابل محلاًّ وسطا بما أنّها "قبيحة" "مستساغة" في الآن نفسه. بل ذهب إلى تحليل صوتيّ للصامت الذي يمكن أن يسبق الرويّ وهو في موضع الزيادة فاشترط أن يشبه الصوائت مخرجا أو انطباعا سمعيّا حتّى يسهل نطقه ويخفى موقعه معتبرا أنّ "العرب إنّما تفخّم الساكن في هذا الوضع الذي قد يستسيغونه في القوافي إذا كان ممّا يجري فيه الصوت ويكون التلفّظ به قبل الساكن التالي له وأسهل من غيره وأخفى موقعا، ليكون ذلك الساكن توجد فيه مضارعةٌ للحروف المصوّتة من جهة ما يوجد له بعضُ تصويت، ويوجد الهواء متسرّبا مع التلفّظ به, وذلك نحو الهاء والعين والحاء والنون وما جرى مجرى ذلك"[3]. ومثاله ما جاء في قصيدة نابغة بني شيبان، فقد قال فيها: [من الرمل]

اِمْـدَحِ الْكَـأْسَ وَمَـنْ أَعْمَلَهَـا ... وَاهْـجُ قَوْمًـا قَتَلُونَـا بِـالْعَطَشْ

إنَّمَـا الكَـأْسُ ربيـعٌ بـاكرٌ ... فـإذا مـا غـاب عنّـا لـمْ نعِـشْ

ثمّ قال في وصف الخيل:

فَبِهَـا يَحْـوُونَ أَسْـلاَبَ الْعِـدَى ... وَيَصِيـدُونَ عَلَيْهَـا كُـلَّ وَحْـشْ

1. التنوخي، **القوافي**، ص 69.

2. **نفسه**، صص 71-72. وقد جاء إثر ذلك في تفسير المصطلح: «ومنه المرأة المثفّاة وهي الّتي نكحت ثلاثة أزواج». وفي **"لسان العرب"** لابن منظور: المثفّاة «المرأة الّتي لزوجها امرأتان سواها، شبّهت بأثافيّ القدر(...) وقيل: المثفّاة الّتي مات لها ثلاثة أزواج، والمثفى الّذي مات له ثلاث نسوة»، مادّة (ث.ف.و).

3. حازم، **منهاج البلغاء**، ص 261.

وأورد بيتين آخرين على هذا النحو"[1]. فضرب البيت الأوّل "فَاعِلُنْ", وكذلك أغلب القصيدة, وهو جزء نهايتُه مقطع طويل اقتضت القافية أن يكون منغلقا؛ وأمّا ضرب البيت الآخر، الثالث ها هنا، فوزنه "فَاعِلاَنْ" وخاتمته مقطع متناهٍ في الطول شرطُهُ أن يكون ذا حركة قصيرة حتّى يحافظ الوزن على كيف مقاطعه ما دام قد أخلّ بكمّها. ولكنّ القافية بحسب حدّ الخليل تغيّرت بين البيتين, فهي في الأوّل جزء كامل وهي المسمّاة المتدارك، وهي في الثاني بعض من الجزء ويسمّى مترادفا ممّا يخلّ بشرط اللزوم.

ويبدو أنّ لهذا التغيير صلة مرّة أخرى بما لأصوات اللين في القوافي من أهمّيّة، فحرف الحاء في "وَحْشْ" وقع ساكنا متبوعا بحرف في موضع وقف ممّا جعل موقعه من الكلمة يخفى فيتسرّب الهواء مع التلفّظ به ويكاد يجانس الحركة السابقة له حتّى كأنّ في السمع حركة من جنس سابقتها وهي الفتحة. والحروف الثلاثة الأولى التي ذكرها حازم في قوله الآنف، لها بالفعل شبَهٌ من وجهٍ ما بالحركات. فهي حلقيّة مخرجا، وذات خصائص متقاربة بحسب ما يرويه الليث عن الخليل، فـ"لولا بحّة في الحاء لأشبهت العين لقرب مخرجها من العين (...) ولولا هتّة في الهاء، وقال مرّة ههّة، لأشبهت الحاء لقرب مخرج الهاء من الحاء"[2]. وتثبت الصوتيّات الحديثة أنّ الحروف الحلقيّة تتميّز "بتأثّرها تأثّرا بالغا بالجوار الحركيّ" لأنّ خصائص نطقها تتيح "للمجرى الفمويّ، وخاصّة اللسان، أن يتّخذ الهيئة الملائمة لنطق الحركتين المتجاورتين" ولذلك تظهر في رسومها الطيفيّة "بنى مكوّنيّة تشبه الحركات ولا تطابقها"[3]. أمّا النون، وهي الصوت الآخر الذي ذكره حازم في قوله أعلاه، فما دامت لا تُزاد إلاّ ساكنة في هذا الموضع من القافية، فالأرجح أنّها الصوت الذي يطلق عليه النحاة العرب اسم النون الخفيّة أو الخفيفة، وهو بدوره شديد الشبه بالحركات إن لم يكن أصلا "حركة أنفيّة"[4] في مقابل الحركات الفمويّة الثلاث وهي الكسرة والفتحة

1. **نفسه**، ص 262.

2. الخليل، **العين**، 1/ 57.

3. عبد الفتّاح ابراهم، **مدخل في الصوتيّات**، ص 151. وانظر وصفا حديثا لهذه الحروف الحلقيّة في الكتاب نفسه، صص 101-106.

4. "إن النون الخفيّة هو نطق بالحركة الأنفيّة ومن خصائصها أنّها، في اللغات التي توجد فيها، أطول من الحركة الفمويّة". عبد الفتّاح ابراهم, **مدخل في الصوتيّات**, ص 89. ونحن نؤكّد هذا الرأي باستقراء وصف العرب لهذه النون وسبيلها في الأداء. فقد جاء في "**سرّ صناعة الإعراب**" لابن جنّي: "ومن الخياشيم مخرج النون الخفيّة، ويقال الخفيفة أي الساكنة(...). ويدلّك على أنّ النون الساكنة إنّما هي من الأنف والخياشيم، أنّك لو أمسكت بأنفك، ثم نطقت بها لوجدتها مختلّة، وأمّا النون المتحرّكة فمن حروف الفم، كما قدمنا، إلاّ أنّ فيها بعض الغنّة من الأنف"، 1/ 48. ودقّق ابن يعيش مواضعها فقال:" النونُ الخفيفة فالمراد بها الساكنة في نحو: "مِنْكَ" و"عَنْكَ"، فهذه النونُ مخرجُها من الخيشوم، وإنّما يكون مخرجها من الخيشوم مع خمسةَ عشرَ حرفا من حروف الفم (...) وإن كانت ساكنة، وبعدها حرفٌ من حروف الحلق الستة، فمخرجُها من الفم من موضع الراء واللام". ابن يعيش, **شرح المفصّل**, 10/ 126. ويبدو

والضمّة. ولكنّ ما أورده حازم من تحليل، على وجاهته واتّساقه, يظلّ تبريرا لتغييرات طرأت فلم يرق إلى مرتبة النظام, ولهذا ختم الرأي فيها بقوله: "ويجب ألاّ يُعمل على هذا وإن كان وقع في شعر العرب"[1].

وقد فصّل الأخفش مواضع زيادة النون في القوافي وأطلق عليها اسم الغالي مماثلا إيّاها بالحركات التي يضيفها بعض الشعراء إلى آخر البيت ممّا لا يحتسب في الوزن: "وهذه الحركة والنون والواو والياء لا يُحتسب بهنّ في البيت. إنّما هنّ زوائد"[2]. وعلى نهجه سار أبو الحسن العروضيّ والتبريزي في المصطلح والحدّ[3]. ويبدو أنّ هذه الزيادة متّصلة بمسلك من مسالك العرب في الإنشاد على نحو ما ذكره سيبويه في "كتابه"[4].

والواقع أنّ اجتما ع أكثر من ضرب من ضروب القوافي في القصيدة الواحدة ظاهرة غير نادرة وليست مقصورة على الرجز[5], وإن كانت تبدو غالبة عليه لا تتعدّاه إلى غيره من أوزان الشعر. فقد أشار ابن رشيق مثلا إلى أنّ جنسا من السريع يجتمع فيه المتواتر مع المتراكب إذا كان الشعر مقيّد القافية وقدّم له مثالا من قصيدة المرقّش الأكبر[6]. كما أشار صاحبا مقال "قافية" في دائرة المعارف الإسلاميّة إلى بحر الكامل واعتبرا أنّ

لنا هذا الاستثناء الذي ذكره ابن يعيش دالاً، فحروف الحلق لها شبه بالحركات كما أشرنا، فإذا ما جاورتها النون الخفيّة حدثت ظاهرة التباين، فتنزع هذه النون إلى أن تكون لها خصائص الحروف لا الحركات. فهناك نونان إذن، واحدة من ضمن الحروف وأخرى من ضمن الحركات. ولهذا كانت علامة التنوين في الكتابة حركتين (يعتبر سيبويه "أنّ النون الخفيفة والتنوين من موضعٍ واحد، وهما حرفان زائدان"، **الكتاب**، 1/ 521)، وفي حال غياب الضبط لا يُرسم مثلُه مثلُ باقي الحركات، ولهذا أيضا كان هذه النون الثانية محلّ عددٍ كبير من الظواهر التعامليّة في الأداء فهي تسقط وتماثل الحركة التي قبلها في الوقف بالوصل في كلّ قافية مطلقة، وهي تسقط في كثير من مواضع الجوار مثل (غفورٌ رحيم، تؤدّى (غفورُرْرَحيم)) وهو ما فصّل فيه القول علماء التجويد وجرى أيضا في الكتابة العروضيّة كما تبيّنا في الباب الأوّل. ولنا عودة إليها في الحديث عن وجوه القوافي في الإنشاد.

1. حازم, **المنهاج**, ص 262.

2. الأخفش، **القوافي**، ص 42.

3. أبو الحسن العروضي، **الجامع**، ص 283؛ التبريزي، **الكافي**، ص 159.

4. سيبويه، **الكتاب**، "باب وجوه القوافي في الإنشاد"، 4/ 204-216. انظر أيضا: ابن رشيق، **العمدة**، "باب الإنشاد وما ناسبه"، 2/ 1124-1130.

5. قال شكري عيّاد في كتابه **"موسيقى الشعر العربيّ- مشروع دراسة علميّة"**: "نستطيع أن نقول إنّه من العسير جدّا أن تجد أمثلة لهذا الاختلاف في غير قافية الرجز". ص 93.

6. ابن رشيق، **العمدة**، 1/ 275. والبيت هو:

النَّشْرُ مِسكٌ والوجوهُ دَنَـــا نيرٌ وأطْرَافُ الأَكُفِّ نَعَمْ (الضرب: فَعِلن)

وطالع القصيدة:

هلْ بالديارِ أنْ تجيب صمَمْ لو كانَ رسمٌ ناطقا كَـلَّمْ (الضرب: فَعْلن)

وقد درس عبد المحسن فراج القحطاني هذه القصيدة عروضيًا في كتابه: **بين معياريّة العروض وإيقاعيّة الشعر**، مرجع سابق، صص 73-81، مؤكّدا أنّها من بحر الكامل.

"فَعْلُنْ" يمكن أن تعوّض "فَعِلُنْ" في قافية البيت، وإن يكن ذلك قليل الورود[1]. ولكنّنا لم نجد لهذا التغيير ذكرا في كتب العروض والقوافي أو تصانيف نقد الشعر, ولم نلحظه في القصائد التي على هذا الوزن. والراجح أنّهما يحيلان على قصيدة المرقّش نفسها لأنّ التنويعات الوزنيّة فيها تجعلها تبدو مرّة من بحر السريع وأخرى من بحر الكامل[2]؛ ونقرّ مع ذلك أنّ الأمر لا يجلوه إلاّ الإحصاء الدقيق.

غير أنّ من بحور الشعر جميعها بحرا لافتا للانتباه لأنّ التداخل فيه بين نوعين من أنواع القوافي خاصّةً مطّردٌ وتكاد لا تخلو قصيدة منظومة عليه منه؛ وهذا البحر هو الرمل. فقصائده إذا كانت مقيّدة القافية تداولت على ضروبها، وكذلك على أعاريضها، صيغتان للجزء "فَاعِلُنْ" دون لزوم, فيكون مرّة على تلك الهيئة وعلّته "الحذف" وهو حذف المقطع الأخير الطويل من الجزء النظريّ "فَاعِلاَتُنْ" (- ט - - ← - ט - ø)، ويكون مرّة أخرى "فَعِلُنْ" وفيه من التغييرات اثنان: أوّلُ كسابقه، وثانٍ هو زحاف "الخَبْن" وهو تقصير المقطع الأوّل الطويل منه (- ט - - ← ט ט - ø)، لكنّ مجيئه في موضع القافية يُنزلُه بحسب مألوف أحكام العروض ومستقرّ مبادئه في مرتبة الزحاف الذي يجري مجرى العلّة شأنه شأن "الخبن" في عروض البسيط وضربه، وهو ما لم يسرْ عليه الشعراء ولم يتنقّصْهُ النقّاد أو أهل العروض، فقد اعتُبر هذا التغييرُ غيرُ المنتظم في موضع القافية من الوزن دائما غيرَ مُلزم للشاعر. ولهذا كانت الحروف المتحرّكة بين الساكنين الأخيرين في ضرب الرمل التامّ حرفين اثنين تارة وقافيته "متداركة"، وثلاثة أحرف تارة أخرى وقافيته "متراكبة" من دون لزوم أو اعتبار إحداهما أخلّت بنظام التقفية في القصيدة[3]. ويمكن أنّ نمثّل على ذلك ببعض من شعر عمر بن أبي ربيعة لأنّه من أكثر الشعراء الأوائل ركوبا لهذا البحر بحسب ما انتهى إليه جمال الدين بن الشيخ في إحصاءاته[4]، وإن تكن أغلب القصائد أيّا يكن صاحبها مثالا صالحا. ففي قصيدته الرائيّة التي طالعها: [من الرمل]

آذَنَتْ هِنْدٌ بِبَيْنٍ مُبْتَكِرْ وحَذِرْتُ الْبَيْنَ مِنْهَا فَاسْتَمَرْ[5]

ستّة وعشرون بيتا يرد فيها الضرب "فَعِلُنْ" ثماني مرّات[1]، وفيما سوى ذلك تكون زنته "فَاعِلُنْ" شأن حاله في الطالع. بل يمكن أن يتمّ التصريع بذينك الضربين وتينك

1.M. Ben Cheneb - S. A. Bonebakker, *"KAFIYA"*, article in. EI2 , IV/ 430-b.

2.إبراهيم أنيس، **موسيقى الشعر**، صص 105-106.

3.للرمل عند العروضيّين ثلاثة أضرب إذا كان تامّا: أوّلها صحيح وهو "فاعلاتن"، وثانها "مقصور" وهو "فاعلانْ" بحذف المقطع الأخير الطويل من التفعيلة الأساس وإطالة المقطع الطويل قبله فيصير متناهيا في الطول، وثالثها "محذوف" وهو "فاعِلُنْ". ويعدّ هذا الضرب الأخير أكثر اطّرادا في الشعر العربيّ من الضربين السابقين، وحديثنا عن تداخل القوافي موصول به. انظر: أبو الحسن العروضي، **الجامع**، ص 135.

4. J. E. Bencheikh, *Poétique arabe: Essai sur les voies d'une création*, p. 208.

5.عمر بن أبي ربيعة، **الديوان**، صص 163-165.

القافيتين دون أن ينفر من تناوبهما الشاعر أو يعيب اجتماعهما أهل الأدب والعروض كما في مثل قوله: [من الرمل]

هَـيَّجَ الْقَلْـبَ مَغَـانٍ وَصِـيَرْ   دَارِسَاتٌ قَدْ عَلاَهُنَّ الشَّجَرْ[2]

فقافية الصدر متراكبة لأنّ بين الساكن الأخير، وهو الراء، وأوّلِ ساكنٍ قبله، وهو نون التنوين في "مَغَانٍ"، ثلاثَة متحرّكات هي الواو والصاد والياء (وتمثيلها المقطعيّ: - ᴗᴗ -). وأمّا قافية العجز فمتداركة لأنّ بين الساكنين الأخيرين متحرّكين اثنين فحسب هما الشين والجيم (وتمثيلها المقطعيّ: - ᴗ -).

وإذا كان ما نبّهنا إليه حتّى الآن متّصلا بخروج قوافي الشعر أحيانا عن مقتضيات الكمّ المقطعيّ وعن أشكالها من جهة عدد الحروف، فإنّ تتبّع النصوص، نظريّها وشعريّها، يقودنا إلى صنوف أخرى من الخروج تتّصل بالحركات، أي بما اعتبرناه أهمّ سمة في القافية العربيّة والمحلّ الأمثل لتناوبها على نحو محدّد. ونحسب أنّ بحر البسيط يمكن أن يكون مثالا للتدبّر في هذا السياق.

فقد ضرب ابن رشيق في سياق الردّ على من لم ير رأي الخليل في القافية بيت المتنبّي الآتي مثالا: [من البسيط]

حَتَّى إِذَا لَمْ يَدَعْ لِي صِدْقُهُ أَمَلاً   شَرِقْتُ بِالدَّمْعِ حَتَّى كَادَ يَشْرَقُ بِي

منبّها إلى أنّ القافية هي "من الياء التي للوصل، وهي هنا ضمير المتكلّم، إلى شين "يَشْرَقُ" مع حركة الياء التي قبلها في أوّل الكلمة"[3]، أي أنّها اجتمعت فيها كلمتان هما "يَشْرَقُ بِي" وتُمثَّل مقطعيّا بـ: (- ᴗᴗ -). وممّا تجدر ملاحظته أنّ مقطعها الطويل الأوّل منغلقٌ وأنّ مقطعها الطويل الأخير المشتمل على حرف الرويّ، وهو الباء، منفتحٌ بحكم الإطلاق و"الوصل". فإذا ما عدنا إلى باقي أبيات القصيدة في ديوان أبي الطيّب المتنبّي[4] ألفينا أنّ المقطع الطويل الأوّل من موضع القافية لا يكون دائما منغلقا، إذ ورد ثلاث مرّات منفتحًا في هذه الكلمات-القوافي: "فِي حَلَبِ"[5]، "بلا سَبَبِ"[6]، "إلى أَرَبِ"[7]. وتعدّ هذه النسبة لا محالة ضئيلة جدّا إن قورنت بعدد أبيات القصيدة الأربعة والأربعين (6.81%). لكنّ الأهمّ من الإحصاء في هذا السياق أنّ القدماء، نقّادا كانوا أم شرّاحا أم عروضيّين، لم يلتفتوا إلى هذا الخروج عن شرط اللزوم ومبدأ الوحدة ولم يعتبروه خرقا لقانون استدلّوا عليه أو سطّروه. ومن أجل ألاّ يكون استنتاجنا مبنيّا على

---

1. الأبيات: 4، 6، 9، 11، 15، 18، 19، 26.
2. **نفسه**، صص 168-169.
3. ابن رشيق، **العمدة**، 1/ 244-245.
4. أبو الطيّب المتنبّي، **الديوان**، شرح عبد الرحمان البرقوقي، بيروت، دار الكتاب العربيّ، 1986، 1/ 215-225.
5. البيت الحادي عشر وهو: أَرَى الْعِرَاقَ طَوِيلَ اللَّيْلِ مُذْ نُعِيَتْ   فَكَيْفَ لَيْلُ فَتَى الفِتْيَانِ فِي حَلَبِ
6. البيت الرابع والعشرون وهو: وَلاَ ذَكَرْتُ جَمِيلاً مِنْ صَنَائِعِهَا   إِلاَّ بَكَيْتُ وَلاَ وُدٌّ بِـلاَ سَبَبِ
7. البيت الواحد والثلاثون وهو: وَمَا قَضَى أَحَدٌ مِنْهَا لُبَـانَتَه   وَلاَ انْتَهَى أَرَبٌ إِلاَّ إِلَـى أَرَبِ

النظر في قصيدة واحدة، عدنا إلى أكثر قصائد بحر البسيط حظوة عند الأقدمين. واعتبرنا مقياس الحظوة قائما في مبدأ الاختيار. ولـمّا لم نجد في المعلّقات السبع واحدة على هذا البحر، لجأنا إلى قصيدتيْ الأعشى والنابغة اللتين رفعهما بعضهم إلى مرتبتها حين وسّعوا القائمة وجعلوها تسعا أو عشرا، واعتبرناهما جديرتين بالنظر والإحصاء. وقد قادنا النظر إلى أنّ قوافي القصيدتين مشاكلتان لقافية المتنبّي السابقة ولا فرق إلاّ في الرويّ. ومن باب الاختصار نورد نتائج إحصائنا في الجدول الآتي[1]: (ج32)

	عدد الأبيات	التكوين المقطعي للقافية	سمة المقطع الأوّل	
			منغلق	منفتح
قصيدة الأعشى	64	- υυ -	49	15[2]
قصيدة النابغة	50	- υυ -	42	8[3]

ومن البيّن أنّ الظاهرة في القصيدتين أرفع ممّا هي في قصيدة المتنبّي، وفي حين كانت النسبة متوسّطة في قصيدة النابغة (16%) تبدو مرتفعة في قصيدة الأعشى (23.43%). وهو ما يؤكّد النتيجة أعلاه من أنّ الشعراء لم يضعوا في اعتبارهم نوع المقطع الطويل قبل الأخير في القافية المطلقة لأوّل البسيط، فيمكن أن يأتي منفتحا أو منغلقا دون ضابط، ولا حرج يراه الشاعر ولا عيب يقف عنده العروضيّون.

وما وجدناه في أحد ضروب البسيط ذي القافية المطلقة يوجد كذلك في بعض ضروب المتقارب ذي القافية المقيّدة. ففي قصيدة المتنبّي التي طالعها: [من المتقارب]

فَهِمْــتُ الكِتَــابَ أَبَــرَّ الْكُتُــبْ   فَسَــمْعًا لِأَمْــرِ أَمِيــرِ الْعَــرَبْ[4]

أربعة وأربعون بيتا، من قوافيها عشرٌ ورد مقطعها الطويل الأوّل منفتحًا[5]، بينما كان في بقيّتها منغلقًا مثلما هو حال الطالع (تمثّل القوافي مقطعيًا بـ: - υ -)، وهي نسبة

---

1. اعتمدنا على رواية الخطيب التبريزي للقصيدتين في كتابه **شرح القصائد العشر**، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، القاهرة، د.ت.، صص 483-534. وطالع قصيدة الأعشى:

ودّعْ هُريرةَ إنّ الركبَ مُرتحِلُ   وهلْ تُطيــقُ وداعا أيها الرجلُ

وطالع قصيدة النابغة:

يا دارَ ميّةَ بالعلْيَاءِ فالسَّنَدِ   أَقْوَتْ وطالَ عليها سالفُ الأبدِ

2. الأبيات: 3، 9، 11، 16، 17، 21، 23، 27، 33، 35، 36، 38، 51، 61، 62.

3. الأبيات: 6، 17، 18، 25، 28، 32، 41، 47.

4. أبو الطيّب المتنبّي، **الديوان**، 1/ 225-232.

5. الأبيات: 2، 8، 10، 14، 15، 18، 30، 32، 39، 44.

قريبة ممّا لاحظناه آخرا (22.72%). فهل يعني ذلك أنّ مبدأ اللزوم الذي استقرّ في أذهاننا عند تناول القافية لا يطّرد أو أنّ حدّ الخليل قاصر، من ناحيةٍ ما، عن الإحاطة بخصائصها وتعيين اللازم منها وغير اللازم؟ نرجئ الإجابة عن السؤال إلى أن ننظر في شكل آخر من أشكال القوافي.

فقد نظرنا حتّى الآن إلى قوافٍ مقيّدة أو مطلقة لكنّها دون هاء الوصل. وتدفعنا الدقّة إلى أن نتبيّن حال القوافي مع مبدأ اللزوم إذ كانت موصولة ولها خُروجٌ، أي أنّ وصلها بالهاء المتحرّكة. وقد بحثنا في ديوان المتنبّي فوجدنا قصيدة على بحر البسيط قافيتُها لها التكوين المقطعيّ نفسُهُ لقافية القصيدة الذي مثّل ابن رشيق ببيت منها وقصيدتيْ الأعشى والنابغة أعلاه، وهو (- ᴗᴗ -). فاجتمعت لنا إذن أربع قصائد على البسيط وذات قافية واحدة هي التي تسمّى في علم العروض والقوافي بالمتراكب. غير أنّا إذا كنّا لاحظنا خرقا لمبدأ الوحدة واللزوم في القصائد السابقة، في السمة الكيفيّة للمقطع الطويل قبل الأخير، فإنّ مثالنا الحالي يستجيب تماما لهذا المبدأ. والقصيدة هي التي طالعها: [من البسيط]

حَاشَى الرَّقِيبَ فَخَانَتْهُ ضَمَائِرُهُ وغَيَّضَ الدمْعَ فانْهَلَّتْ بوادِرُهُ[1]

فقد اشتملت على أربعة وثلاثين بيتا حافظت جميع قوافيها على انفتاح المقطع الطويل قبل الأخير، وكانت الحركة فتحة طويلة هي المسمّاة تأسيسا لأنّ حرف الرويّ وهو الراء لا يتضمّنه آخر مقطع فيها. وقد عدنا إلى ديوان أبي تمّام بحثا عن قصيدة مماثلة فوجدنا أخرى على نفس البحر هذا طالعها: [من البسيط]

أَهْدِ الدموعَ إلى دارٍ وَمَاصِحِهَا فَلِلْمَنَازِلِ سَهْمٌ في سوافِحِهَا[2]

وهي تتضمّن واحدا وأربعين بيتا جميع قوافيها استجاب لمبدأ الوحدة وكان المقطع الطويل قبل الأخير منفتحا بنفس الحركة وهي الفتحة الطويلة.

نحن إذن إزاء خمس قصائد على بحر واحد، بل على ضرب واحد منه مخصوص هو "فَعِلُنْ"، ولها قوافٍ تقوم على تشكّل مقطعيّ بعينه يسمّى المتراكب، ومع ذلك وجدنا الشعراء لا يسلكون السلوك ذاته في التعامل مع السمة الكيفيّة للمقطع الطويل قبل الأخير. فهل نلغي شرط الوحدة واللزوم أم هل نعيد النظر في ما استقرّ من فهم لها باعتماد المقاطع عددا وكمّا وكيفا؟

---

1. المتنبّي، **الديوان**، 2/ 218-225.

2. أبو تمّام، **الديوان**، شرح الخطيب التبريزي، 1/ 344- 355. وفي الشرح عن المعري: "مَاصِحِهَا: من قولهم مَصَحَ الشيءُ إذا غاب في الأرض"، ويذهب ابن المستوفي إلى أنّها "من مَصَحَ الثوبُ أخلق ودرس، أو مَصَحَ الشيءُ مصوحا ذهب وانقطع".

6. مشروع حدّ جديد:

إنّ المعطيات التي أسلفنا ذكرها قد تكون مألوفة لمن خبر الوزن والتقفية وتحقّق لديه ما اعتبرناه منوالا عروضيًا متحقّقا في الذهن، فلا يعسر عليه البتّة أن يميّز بين الواجب وغير الواجب ممّا أتينا به من أمثلة القافية ولا ممّا يستحسن من عناصرها وما لا يُستحسن، مثلما لا يعسر عليه أن ينتبه إلى لحن في الكلام دون أن يكون بالضرورة عارفا دقيق المعرفة بمفاهيم العامل والمعمول والتنازع والاشتغال وغيرها من دقيق مسائل الإعراب. غير أنّا نسعى إلى تحويل هذه المعرفة بالهاجس إلى معرفة واعية عبر النظر الدقيق مستخدمين المكتسبات الحديثة في الوصف. ذلك أنّ تنسيبنا لأهميّة متصوّر العدد المقطعيّ على النحو الذي أشرنا إليه في الباب الثاني، وكما سنفعل في خاتمة هذا الفصل، لا يعني البتّة طرحنا مفهوم المقطع من الاعتبار أو إلغاءنا له من آليّات الوصف. ولكن لكلّ مضمارٍ أدواته في القيس، ولكلّ باب مفاتيحه، وما لم تطّرد الوجهة من النظر فتكون لها القدرة على وصف منسجم فالأسلم تعديلها.

وإنّ أوّل ما نخلص إليه أنّ الاكتفاء بالتعويل على النظرّ العدديّ والكميّ للمقاطع في وصف القافية لا يتقدّم بمعرفتنا لمسلك العرب في تمثّلها شيئا، فهو يقدّم معطيات يناقض بعضها بعضا. فلم يحتسب العروضيّون المقطع الطويل قبل الأخير في المتكاوس ولا جعلوه ضمن حدود القافية؛ وعاملوا المتراكب بطريقتين، مرّة يضعون ذلك المقطع في الاعتبار فيراعون انفتاحه أو انغلاقه وأخرى يلغونه منه، وهو ما لاحظناه في قصائد البسيط؛ وعلى النحو نفسه عاملوا المتدارك[1] مثلما تبيّنّاه في بائيّة المتنبّي على بحر المتقارب؛ وزاوج الشعراء أحيانا بين المتراكب والمتدارك، رغمّ أنّ عددهما المقطعيّ مختلف، وذلك ما عاينّاه في رائيّتيْ عمر بن أبي ربيعة. ورغم كلّ هذا التشويش المقطعيّ، ظلّ الوزن في تمثّل العرب معتدلا وبقيت القافية محافظة، في ذوق الشعراء وأهل الأدب والعروض، على انسجامها وتناسبها وحقّقت الغايات التي أناطوها بها. ولهذا فإنّ الأسلم عدمُ ترديد تعريفٍ يخونه واقع الشعر. فإذا صحّ كونُها المقطع المتناهي في الطول آخر البيت، فإنّ اعتبارها، في حال غيابه، المقطعين الطويلين الأخيرين من البيت وما بينهما، قولٌ بحاجة إلى تدقيق وإعادة نظر.

إنّ العيار الذي نؤسّس عليه قولنا هو مبدأ الوحدة لأنّه الثابت الذي جرى عليه الشعر القديم وعلى أساسه نهض علم العروض والقافية. فمتى ما استقام في التحليل أنّ عناصر التكوين ثابتة وتُحقّق نوعا من الانسجام النظريّ ويمكن إدراجها في نسقٍ والبناءُ عليها، عددناها حدًا تكوينيًا للقافية. ومتى كان الأمر على النقيض فتلزم تلك

1. قد يكون من المناسب التذكير أنّ المتدارك في سياقنا هذا شكل من أشكال القوافي، مثلما تبيّنا أعلاه، وليس البحر المعروف.

العناصر مرّة ولا تلزم أخرى، أعدنا النظر في حدّها وأخرجنا غير اللازم منها من تكوينها.

وقد استقام لنا مبدآن ينبغي أخذهما بالاعتبار في حدّ القافية. أمّا أوّلهما، فنحن بحاجة، لأجل بيانه، إلى أن نذكّر بأنّنا عددْنا البيت من الشعر حاصل إسقاط محور الكلام على محور الوزن وأنّ هذا التقاطع ليس فعلا آليّا رتيبا وإنّما يقوم على الحركة في الاتّجاهين، فقد يغيّر الكلامُ الوزنَ كما يمكن أن يغيّر الوزنُ الكلام. وفي الحالتين فإنّ ثمّة جدلا يمكن أن يكشف عمّا في اللغة من إمكانات إيقاعيّة يجتهد المتكلّم في أن يجريه على لسانه ويصوغه على نحو مختلف. ونعني بالاختلاف أن يأتي بغير ما أتى به غيره من أشكال التقاطع. وهو مبحث متى استبان وتوضّحت أسسُه ولم تتخوّنْهُ إجراءاتٌ معدولة يمكن أن يُغني الدراسات الشعريّة إغناء كبيرا. على أنّ هذا الإسقاط في موضع القافية من نوع خاصّ، إذ يتخصّص محور الوزن ويكفّ عن أن يكون قيما مطلقة، كما سبق أن ذكرنا، ليصير أعيانا. ولكنّ ذلك لا ينبغي أن يجعلنا نذهل عن أنّ القافية في النهاية **جزء من الوزن**، وأنّها وإن خصّصته، لا تفارقه. ولذلك وجب في رأينا أن نراعي أوّلا **موقع القافية من الضرب**، أي من آخر جزء في أنموذج الوزن. فإذا ما وضعنا هذا المبدأ الأوّل في الاعتبار أمكننا أن نحلّ بعضا من التشويش السابق في التمثيل على حدّ القافية. فالمتكاوس لم يراع المقطع الطويل قبل الأخير في تكوينها لأنّ هذا المقطع لا ينتمي إلى الجزء نفسه من أجزاء الوزن، ذلك أنّ "فَعِلَتُنْ" وهو المثال الوحيد له، لا يستقيم له وجود إلاّ بعد زحاف مزدوج للجزء "مستفعلن"، يسمّى خبلاً، وهو تقصير مقطعيه الأوّلين. وينتج عن ذلك أنّ أوّل مقطع طويل سابق هو آخر مقطع في الجزء الذي قبله. والأمر نفسه في قافية المتراكب في القصائد الثلاث الأولى التي مثّلنا بها على اضطراب المفهوم. فوزن الضرب "فَعِلُنْ" له كفاية وزنيّة ضمن منوال هذا البحر، وهو البسيط. ولذلك فإنّ المقطع الأخير من الجزء السابق له، ويتجسّد في التفعيل بـ"لنْ" من "مستفعلن"، لم ينتم في تلك الأمثلة إلى القافية فألفيناه منفتح المقطع أو منغلقه على غير نظام أو لزوم.

ولكنّ هذا المبدأ الأوّل ليس مطلقا، فليس الوزن وحده حَكَمًا في القافية، وإنّما ثمّة عيار ثانٍ هو ذلك التخصيص الذي أشرنا إليه. فقد لاحظنا أعلاه في المثالين الرابع والخامس على ضرب أوّل البسيط أنّ المقطع الطويل قبل الأخير من البيت حافظ على مبدأ الوحدة والتزم انفتاحه بل حافظ على حركة بعينها هي الفتحة الطويلة، وهي التي تتسمّى تأسيسا. ولاحظنا أيضا في قصيدتيْ عمر الرائيّتين أنّ المقطع الطويل قبل الأخير لم يكن له موقع واحد، ولهذا جاءت القافية من المتراكب مرّة ومن المتدارك أخرى (–ᴗᴗ– / –ᴗ–)، بالرغم من أنّ ضرب البيت هو "فاعلن" وهو يشكّل كفاية وزنيّة في منوال بحر الرمل. ومن أجل أن تنتقل القافية من ضرب إلى آخر يقع تغيير في تكوين الجزء بتقصير مقطعه الأوّل. وأشرنا أنّه رغم وقوعه في الضرب وفي موقع

القافية، بقي زحافا لا يلزم الشاعر في شيء، ويُسمّى خبنا. وكذلك الأمر في المثال الذي قدّمناه من المتقارب، فقافيته التي وزنها "فاعلن"، هي بحسب أنموذج الوزن مشكّلة من الضرب ومن المقطع الأخير للجزء السابق له، أيْ من "لنْ" آخر "فعولن" ومن "فَعَلْ" (لنْ فعلْ = (-ᴗ-) = فاعلن). وإن كنّا نلاحظ أنّ المقطع الأوّل فيه لم يطرأ عليه تغيير في كامل أبيات القصيدة، فإنّ ذلك لا يعود إلى مقتضيات القافية بل إلى مبدأ يجري على عكس الاعتماد الذي وضّحناه أثناء حديثنا عن الحركة في النظام، فهذا الضرب يجنح إلى سلامة آخر الجزء قبله[1] على عكس ما يجنح إليه الضرب الثالث من الطويل "فعولن" وهو تقصير مقطعه الأخير المسمّى قبضا، وكلّ ذلك حتّى يحافظ منوال الوزن على خصائصه: تماثل الأجزاء في المتقارب وتخالفها في الطويل. ومع ذلك فإن حافظ هذا المقطع الأوّل على كمّه فإنّ كيفه تغيّر من بيت إلى آخر، فجاء مرّة منفتحا وأخرى منغلقا. والراجح عندنا أنّ ذلك عائد إلى موقع الرويّ من القافية ومحلّه من المقطع الذي يشتمل عليه. فالفرق بين القصائد الثلاث الأولى من أوّل البسيط والقصيدتين الأُخريين منه هو في رتبة الرويّ من قافية المتراكب. فقد كان في الأُولى آخرَها ويشكّل رأس المقطع، وكان في الأُخريين وسط القافية قبلَهُ حرفٌ وبعده آخر هو هاء الوصل. وينجرّ عن ذلك أنّ المقطع الطويل السابق لا يفصله عن الرويّ سوى حرف واحد متحرّك، أي مقطع واحد، بينما كان مفصولا في القصائد الأولى بمقطعين. والظاهرة نفسها نتبيّنها في رائيّتي عمر السابقتين. فقد جاء الرويّ في ذيل المقطع (الراء الساكنة من "فَاسْتَمِرّْ" في القصيدة الأولى، والمقطع الأخير هو "مَرّْ"؛ والراء الساكنة في "الشَّجَرْ" في القصيدة الثانية، وآخر مقاطعه هو "جَرْ")، ويُلاحظ أنّ هذا المقطع يشكّل في منوال العروض حرفين ولا يُرى فيه أنّه وَحدة. فتكون المسافة بينه وبين آخر ساكن قبله، أي المقطع الطويل قبل الأخير، أكثر من حرف. وقد كنّا أشرنا قبل، عند معاينة بعض الأمثلة، أنّ القافية لا يمكن أن تشتمل على أكثر من مقطع قصير قبل الرويّ، فإذا ما تعدّد لم يُحتسب المقطع الطويل قبل الأخير في حدّها. ونحن أجّلنا الحسم في الرأي حينذاك لأنّ بعض القوافي التي تستجيب إلى هذا الحكم لم يُلتزم فيها هذا المبدأ، وذلك حين تكون مقيّدة. والفرق بين الإطلاق والتقييد في الواقع ليس إلاّ محلّ الرويّ من المقطع، فهو في الأوّل رأسه وفي الآخر ذيله.

وعلى هذا الأساس يكون المبدأ الثاني في حدّ القافية عندنا، **ألاّ تكون المسافة بين الرويّ، لا المقطع الأخير، وآخر ساكن قبله أكثر من حرف متحرّك واحد**، سواء أكان

1. ينقل الزجّاج وابن السرّاج عن الخليل أنّه لا يُجيز قبض "فعولن" قبل الضرب "فَعَلْ" في المتقارب، وأجازه الأخفش. انظر: الزجاج، **العروض**، ص 173؛ وابن السرّاج، **العروض**، ص 350. وعلى كلّ فإنّ ما نظرنا فيه من قصائد المتقارب التامّ ذات الضرب "فعلْ"، قديما وحديثا، راعت مبدأ الخليل وكان الجزء السابق له "فعولن" سالما من القبض بانتظام مثل بائيّة المتنبّي التي أحصينا قوافيها وقصيدة إرادة الحياة للشابي.

في مقطع مستقلّ عن الرويّ أم شكّل معه مقطع النهاية. ولهذا السبب كانت الحركات الطويلة التي اعتنى بها الخليل فأطلق عليها أسماء وعدّ تغييرها ممّا يحدث على القافية الضيم وهو عيب السناد، هي تلك الّتي قبل الرويّ مباشرة أو قبله بحرف، وسمّاهما على التوالي ردفا وتأسيسا. وأمّا ما سوى ذلك من كلّ حركة طويلة قبل الرويّ بحرفين أو ثلاثة، في القوافي المتكاوسة والمتراكبة والمتداركة، فلا نجد في الجهاز المصطلحيّ أيّ أثر لها[1]. وهو ما يرجّح أنّها في اعتباره كالدخيل دخيلة على القافية.

ونحن إذا طبّقنا هذين المبدأين على جميع ما أتينا به من أمثلة سابقة، وعلى غيرها بالتأكيد، وجدنا فيهما قدرة على الوصف الدقيق لمسلك العرب في تمثّل القافية وعلى تحديد ما رأوه لازما وما لم يروه. وحتّى لا نثقل عملنا بإعادة ما سبق أن وصفناه نكتفي بإيراد الكلمات القوافي في جدول مع تطبيق المبدأين. (ج33)

الشاعر	الكلمة-القافية	الرويّ	التعليل
عمر بن أبي ربيعة	فَاسْتَمَرْ	الراء الساكنة	قبل الرويّ حرفان هما الميم والتاء فلا تُراعى حينذاك السمة الكمّية للمقطع الذي يتضمّن الساكن قبل الأخير.
عمر بن أبي ربيعة	الشَّجَرْ	الراء الساكنة	قبل الرويّ حرفان هما الجيم والشين فلا تراعى أيضا السمة الكمّية للمقطع الذي يتضمّن الساكن قبل الأخير.
المتنبّي	يَشْرَقْ بِي	الباء المكسورة	قبل الرويّ حرفان هما القاف والراء فلا تراعى السمة الكيفيّة للمقطع الطويل قبل الأخير، أمّا لزوم الكمّ أي طول المقطع فلاعتبار وزنيّ (ساكن وتد).
الأعشى	الرَّجُلُ(و)	اللام المضمومة	قبل الرويّ حرفان هما الجيم والراء فلا تراعى أيضا السمة الكيفيّة للمقطع الطويل قبل الأخير. أمّا لزوم الكمّ فلاعتبار وزنيّ.
النابغة	الأَبَدِ(ي)	الدال المكسورة	قبل الرويّ حرفان هما الباء والهمزة فلا تراعى أيضا السمة الكيفيّة للمقطع الطويل قبل الأخير
المتنبّي	العَرَبْ	الباء الساكنة	قبل الرويّ حرفان هما العين والراء فلا تراعى أيضا السمة الكيفيّة للمقطع الطويل قبل الأخير. أمّا لزوم الكمّ

1. خصّص التنّوخي للسناد فصلا في كتابه في القوافي وجعله أقساما فمنه سناد التأسيس، وهو الإتيان بقافية مؤسّسة وأخرى دون ألف التأسيس، ومنه سناد الدخيل، وهو اختلاف حركته، ومنه سناد الحذو وسناد الردف وهما في الواقع سيّان لما ذكرناه سابقا من اللبس الناتج عن الكتابة، ومنه سناد التوجيه في القافية المقيّدة، واختلاف الحركة التي قبل الرويّ. انظر: **القوافي**، صص 184-190.

			فلاعتبار وزنيّ.
المتنبّي	**بَوَادِرُهُ(و)**	**الـــــــراء المضمومة**	**قبل الرويّ حرف واحد هو الدال فتُراعى السمة الكيفية للمقطع الطويل السابق له (التأسيس)**
أبو تمّام	**سَوَافِحِهَا**	**الحـــــاء المكسورة**	**قبل الرويّ حرف واحد هو الفاء فتُراعى السمة الكيفية للمقطع الطويل السابق له (التأسيس)**

7. مشروع تفسير لوظيفة القافية:

ولا شكّ في أنّ هذا الثراء الكبير لتكوين القافية في الشعر العربيّ وهذه الصرامة الكبرى التي تسِمُ شروطها ولوازمها يدعوان إلى التساؤل عن الوظيفة المباشرة الأولى التي تنهض بها وتجعل القدماء لا يعدلون عنها. فقد بات من قبيل مألوف الآراء ومتداوَل الأحكام لدى مؤرّخي الأدب وبعض علماء اللسان والأصوات أنّ حاجة الشعر القديم، أيّا تكن لغته، إلى التقفية تتناسب تناسبا عكسيّا مع انتظام وزنه ووضوح أسس التوقيع الصوتيّة فيه. ولهذا تضعف تلك الحاجة في شعرِ لغةٍ تتميّز مقاطعُها بعضُها عن بعض بالطول والقصر أو بالنبر على أحدها دون الآخر، وتقوى في من غابت مِن لغته تلك الفروق أو كانت لا تضطلع بوظيفة تمييزيّة بحيث لا يكون الوزن إلاّ تعدادا للمقاطع. وهو ما ذهب إليه إدوارد سابير E. Sapir مثلا حين اعتبر أنّ "العروض القائم على المدى الكمّيّ أو الإيقاعيّ مصطنع في الفرنسيّة اصطناع العروض القائم على النبرة في اليونانيّة الكلاسيكيّة أو العروض الكمّيّ أو المقطعيّ في الأنقليزيّة"، ولذلك فإنّ القافية مستحسنة وضروريّة في الفرنسيّة، في حين لا تحتاج إليها الأنقليزيّة بإلحاح في أوزانها، فظلّت "في الغالب مقيّدة بشدّة بالنبرة لاعتبارها القافية ضربا من المحسّنات، وكثيرا ما كانت مستغنية عنها"[1] . وعلى نهجه سار هنري لانز Henry Lanz بعد أبحاث مخبريّة أجراها على أربع لغات أوروبيّة هي الأنقليزية والفرنسيّة والألمانيّة والروسيّة بحسب ما ينقل عنه شكري عيّاد. فقد ذهب إلى أنّ "الوظيفة الإيقاعيّة للقافية في أنّها تضبط مقادير الأبيات (...) وتعدّ خطواتنا في القراءة"، وهي ألزم ما تكون "حيث يضعف الأساس الكمّيّ أو النبريّ للعروض، إمّا ضعفا أصيلا أو عارضا في النظم"، والمقصود بالضعف اختفاء "النسب الرياضيّة بين المقاطع"[2]. فأمّا أن يجتمع

1. إدوارد سابير، **اللغة: مقدّمة في دراسة الكلام**، ترجمة المنصف عاشور، الدار العربيّة للكتاب، تونس، 1997، 2/ 153. وانظر في حاجة البيت الفرنسيّ إلى القافية الثريّة من عدمها مقال:

Benoît de Cornulier, *Rime « riche » et fonction de la rime*, In: Littérature, n°59, 1985. Voix et figure du poème. pp. 115-125.

2. شكري محمّد عيّاد، **موسيقى الشعر العربيّ**، صص 97-100.

في الشعر الأمران، وزنٌ بيّنٌ صارخٌ وقافيةٌ ثريّة الأركان واضحةٌ كما هو حال الشعر العربيّ، فقد يُفهم ذلك فهما في غير صالح هذا الشعر كأن يُعَدّ جمعه بينهما في فترة تاريخيّة معيّنة توقّفا عن التطوّر وتثبيتا للحظة من الزمان التقى فيها خطّان، ولا أهمّيّة لها لاحقا لعدم حاجة اللغة إليهما مجتمعين.

وهو بالفعل ما رجّحه شكري عيّاد في دراسته للقافية ضمن كتابه "موسيقى الشعر العربيّ". فقد بسط هذا الباحث فرضيّتين بناءً على ما يسنده إلى القافية من قيمة وهي "ضبط خطواتنا في القراءة، أي مساعدتنا على تحديد الأجزاء أو المقاطع التي تُكوّن وحدة البناء في القصيدة"[1]. والفرضيّتان هما:

- "**إمّا أنّ وزن الشعر العربيّ يتّسع لأنواع من اختلاف الإيقاع تحتاج إلى القافية لضبطها وإظهار تساويها**"، وقد انتهى به التحليل إلى نفي هذه الفرضيّة الأولى لأنّ الزحافات الطارئة على الأجزاء بحكم تفاعل القول مع الوزن وتجاذبهما لا تحدث في النسق اضطرابا كبيرا يُفقِد الإحساس بالنظام ولا تنشئ تنويعا حادّا في الإيقاع لم يألفه العربيّ. كما أنّ طول البيت العربيّ، إذ يبلغ مع الطويل مثلا ثمانية وعشرين مقطعا بينما أقصى ما يكون عليه المدى في البيت الفرنسي اثنيْ عشر مقطعا، لا يمكن أن يفسّر الحاجة إلى التقفية في رأيه ما دام وجودها غير رهين بقصر الأبيات أو طولها ولا تامّ الأوزان أو مجزوئها[2]؛

- "**وإمّا أنّ القافية ليست لازمة للشعر العربيّ هذا اللزوم الذي يزعمه أنصارها**" ويؤكّده الشعراء بعدم العدول عنها، وإذا كان الشعر العربيّ قد التزم القافية في مختلف أطواره "فإنّ ذلك يمكن أن يفسّر لا بضرورة القافية في نظامه الإيقاعيّ بل بأنّ الشعر العربيّ قد توقّف عن التطوّر لأسباب تاريخيّة". وقد بدا له "هذا الفرض معقولا جدّا" لأنّ الشعر العربيّ في بداياته التي نعلمها، أي في دواوين الشعراء الجاهليّين إن صحّ اعتبارها بدايات، كان يُفرط في الزحاف ويخرج أحيانا من وزن إلى آخر فيضطرب نظمه حتّى إنّ بعض القصائد شبّهت بالخطب شأن معلّقة عبيد بن الأبرص. ولهذا اشتدّت الحاجة إلى القافية باعتبارها "مقوّما ضروريّا للإيقاع الشعريّ. ولكن حين اكتُشف الوزن وأُحكم، أصبح من الممكن أن تخفّ سيطرة القافية". والذي أعاق التطوّر في رأيه هو بقاءُ الشعر في إطاره الغنائيّ الأوّل دون الخروج عنه في أيّ طور من أطواره التي كان الوزن والقافية فيه دعامتين أساسيّتين[3].

ويبدو لنا أنّ ما اقترحه شكري عيّاد، على استناده إلى دراسات حديثة وانسجامه مع ما أسنده إلى القافية من دور فيما اعتبره عدّا لخطوات القراءة وأناط لها من وظيفة

1. نفسه، ص 106.

2. نفسه، صص 101-103.

3. نفسه، صص 100، 104-106.

ضمن السياق الثقافيّ العامّ، لا يقدّم تفسيرا دقيقا واضحا للأسباب الّتي جعلت القافية على ذلك النحو من الثراء في ترديد الأصوات وخاصّة منها الحركات الطويلة، ولا للدوافع التي جعلت الشعراء العرب يلتزمون في ما يُقفّون به كلّ تلك اللوازم والشروط ولا يكادون يعدلون عنها. ومردّ ذلك في تصوّرنا إلى أمرين. فلا معنى لتفسير الظواهر بافتراض ما كان يجب أن يكون ولم يكن، لأنّنا في النهاية إزاء واقع ينبغي تفسير استمراره حتّى وإن توافرت في لحظة سابقة ما إمكانيّة التخلّي عنه، ولأنّ الذي يعنينا هو تمثّل العرب لهذه القافية على أيّ وجه كان وأيّ دور أناطوه بها.

ثمّ إنّ العرب شُغلوا في أوقات مختلفة بمزيد إغناء القافية بالأصوات اللازم تكرارها لا بالتقليص منها، مثلما فعل أبو العلاء في لزوميّاته، وبترديدها على مسافات صوتيّة قصيرة جدّا كما يتجلّى في المسمّطات والمخمّسات وخاصّة في الموشّحات حتّى لتبدو الوحدات المقفّاة متقطّعة لا تشكّل أبنية تركيبيّة دالّة[1].

إنّنا في الواقع بحاجة دائما إلى تنسيب الظواهر وعدم التسرّع بإطلاق الأحكام. ذلك أنّ عَدّ القافية خاتمةً للبيت وإعلانا عن نهايته واعتبار وظيفتها تحديدَ وحدات القول الشعريّ وبيان مفاصله أمر لا اختلاف فيه. وله حضور عند النقّاد القدماء. ويتجلّى مثلا في تسمية القوافي "مقاطع" أي تنقطع عندها الوحدة من الكلام[2]. وقد نقل السكّاكي عن بعضهم مذهبه في أنْ "ليس للتقفية معنى غير انتهاء الموزون" وعلّق عليه بقوله "ولقد صدق"[3]، بل إنّه أخذ به في خاتمة كلامه عندما حدّ الشعر فلم يجعل التقفية ركنا من أركانه واقتصر على الوزن والتعمّد[4]. غير أنّ هذا الدور الموكول إليها، بقطع النظر عن سؤال البدء والأصل: هل تُحدّد القافيةُ نهايةَ البيت أم هل تحدّد هذه النهايةُ القافيةَ وتطبعها الطابع الخاصّ[5]، لا يكشف إلاّ عن وظيفة عامّة تنهض بها في مختلف الألسنة الّتي تكون أشعارها مقفّاةً، فلا يشرح على وجه الدقّة خصائص القافية في الشعر العربيّ وعوامل تشكّلها على سمت معيّن. ذلك أنّ تحديد النهايات وتمييزها لَيْسَا بحاجة إلى عدد كبير من الأصوات، حروفا وحركات؛ فيمكن لصوت واحد أن يكفل ما نهضت به جميعا[6]. وفضلا عن ذلك فإنّ تقييد القافية قد يكون أوفى

---

1. من أهمّ ما كتب عن الموشّحات من جهة عروضيّة، غير المعنى الضيّق للعروض، كتاب سليم ريدان، **الغائب والشاهد في الموشّحات الأندلسيّة**، مرجع سابق.

2. "المقاطع: منقطع الأبيات، وهي القوافي، والمطالع: أوائل الأبيات". ابن رشيق، **العمدة**، 1/ 346.

3. السكّاكي، **مفتاح العلوم**، ، ص 618.

4. "فالشعر إذن هو القول الموزون وزنا عن تعمّد". **نفسه**، ص 619.

5. جان كوهن، **بنية اللغة الشعريّة**، ترجمة محمّد الوليّ ومحمّد العمري، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ط1/ 1986، ص 74.

6. ذهب جيمز مونرو إلى أنّ "القافية العربيّة الموحّدة والمتكرّرة أبدا هي التي حدّدت بشكل واضح نهاية البيت". جيمز مونرو، **النظم الشفويّ في الشعر الجاهليّ**، ترجمة فضل بن عمّار العماري، دار الأصالة، الرياض، ط1/ 1987، ص 53. وإن كنّا لا نجادل في وقوع القافية موضع النهاية، فهذا من بدائه النظر ونحن بدورنا سنعتبرها محلّ الوقف

بالغرض، لأنّ فيه وقفا على السكون بحسب قوانين الكلام. ولهذا يبدو لنا أنّ المدخل إلى بيان الوظيفة المباشرة الأولى للقافية هو السعي إلى فهم طبيعتها الحركيّة بمعنى كثرة الحركات اللازمة فيها. فقد لاحظنا آنفا وفرتها والحرص على ما طال منها خاصّة فيتكرّر أبدا. حتّى إنّ كلّ قافيةٍ مطلقةٍ، وعليها كان أغلب الشعر العربيّ، يلزم بمقتضى قوانينها أن تكون آخرُ حركاتها طويلةً سواءٌ أكانت من بنية الكلمة كالضمّة في منتهى الفعل المسند إلى الجمع في الماضي، أم كانت زائدة ناتجة عن إشباع الحركة، بحكم أنّ وزن البيت عند العرب لا يمكن أن ينتهي إلاّ بمقطع طويل منفتح أو بساكن كما اعتادوا التعبير.

لقد نزّل حازم القرطاجنّيّ ظاهرة التقفية "واعتقاب الحركات على أواخر أكثرها" في إطار احتفاء العرب بالكلام وحاجتهم إلى تحسينه، ورَبَطَها بمقتضيات المقام الذي يتمّ فيه التواصل الشعريّ وحاجةِ أطراف التخاطب فيه إلى "اللواحق المصوّتة" في أعقاب الكلام حتّى يستجدّ النشاط ويتحقّق الطرب. وقد سمّى، شأنه شأن أغلب القدماء، تلك الحركات الطويلة الواقعة بعد حرف الرويّ تسمية مرجعها الوظيفةُ الّتي تنهض بها والغاية التي يسعى إليها الشعراء منها، وهي حروف "الترنّم" لأنّ في وقوعها ذلك الموقع من الوزن "تحسينا للكلام بجريان الصوت في نهاياتها"[1]. وهذا الرأي نفسه نلفيه، وإن بعبارة متنوعّة، في جلّ التصانيف القديمة التي أولت القافية اهتماما سواء كانت عروضيّة أم نحويّة أم نقديّة. فالمعرّي في مقدّمة "لزوميّاته" يستعمل المصطلح نفسه للتفريق بين الحروف التي يجوز أن تكون رويّا وتلك الّتي لا يجوز لها ذلك. فالياء الساكنة مثلا "إذا كانت للترنّم لم يجز أن تُجعل رويّا"[2] وكذلك "الألف إذا كانت

الأمثل، فإنّ الاكتفاء بقصر وظيفتها على تحديد النهاية، دون تحليل وتأويل، يبدو لنا استنتاجا غير عميق. والواقع أنّ هذه النظريّة الشفويّة بالصيغة التي عرضها مونرو تبدو مبسّطة للمسائل فتكتفي بملاحظة مواضع المشابهة وتبني عليها استنتاجات عامّة. ويعود الخلل في نظرنا إلى صورة نمطيّة للمشافهة استخلصت من دراسة الشعر الشفويّ اليونانيّ، وأشعار هوميروس تخصيصا، ثمّ من دراسة الشعر الملحميّ اليوغسلافي (**نفسه**، ص 26، 29) وقيست عليها المشافهة في الشعر العربيّ، إلى الدرجة التي ذهب فيها مونرو إلى أنّ أساس الشعر القديم الارتجال وأنّه شبيه بما يلاحظه الدارس المعاصر من شعر شفويّ في الجزيرة العربيّة الآن. والحال أنّ الحديث عن مشافهة مطلقة مع عربيّة فصحى محكّكة ليست في متناول الجميع قديما وحديثا يبدو قائما على مفارقة. ولهذا نعتبر المشافهة رحما غير وحيد للشعر العربيّ فضلا عن الحاجة إلى رسم خصائصها على غير الصورة النمطيّة. وقد انتبه زويتلر إلى ضرورة التنسيب عند تطبيق هذه النظريّة على الشعر العربيّ، وإن أكّد أهمّيتها وانخرط فيها. انظر:

Michael Zwettler, *The oral tradition of classical arabic poetry*, op. cité, pp. 44-45, 103-104.

وانظر أيضا في هذا الكتاب الأخير نفسه الإحالة 62 صص 92-93 حين أشار المؤلّف إلى رأي بلوخ BLOCH في الطابع الإنشادي للقافية العربيّة.

1. حازم، **المنهاج**، 122.

2. أبو العلاء المعرّي، **شرح اللزوميّات**، تحقيق حسين نصّار وآخرين، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1992، 1/ 45.

للترنّم أو بدلا من التنوين أو للتثنية أو مع هاء التأنيث فلا يجوز أن تكون رويّا"[1]. وأبو الحسن العروضيّ بدوره يُجري المقياس ذاته عند تعليقه على طالع قصيدة جرير الشهيرة: [من الوافر]

أَقِلِّي اللَّوْمَ عَاذِلَ وَالْعِتَابَا

"فالباء حرف الرويّ والألفُ وصلٌ. وإنّما لم تَجُزْ هذه الحروف أن تكون رويّا لأنّها زوائد ليست من نفس الكلمة، وإنّما زيدت في القافية لأنّها حروف مدّ ولين، والصوت يجري فيها، ومن شأنهم أن يمدّوا أصواتهم في أواخر الأبيات ويترنّموا في مثل الغناء والحداء"[2]. وقد ذهب الأستراباذي في "شرح الشافية" المذهب نفسه فاعتبر "الشعر موضع الترنّم والغناء وترجيع الصوت ولا سيّما في أواخر الأبيات"، وخصّ الحركات الطويلة بدور في هذا الفنّ من الكلام لا تنهض به في غيره بسبب الوظائف الإنشاديّة الّتي وكلها العرب إليه فقال: "وحروف الإطلاق أي الألف والواو والياء هي المتعيّنة من بين الحروف للترديد والترجيع الصالحة لها، فمِنْ ثَمَّ تَلْحَقُ في الشعر لقصد الإطلاق كلمات لا تلحقها في غير الشعر"[3]. والراجح أنّ الميل إلى الحركات الطويلة, وخاصّة منها الفتحة، عائد إلى أسباب ذات صلة وثيقة برحم الشعر العربيّ وفضاء تشكّله والتواصل به. فالحركات أوضح في السماع من الحروف، والفتحة أعلى من نظيرتيها الضمّة والكسرة إسماعا ووضوحا سمعيّا[4]. وإنّ ترديد هيئة حركيّة واحدة في آخر كلّ بيت، يسم القصيدة كلّها بسمة تلك الهيئة ويجعلها منسوبة إلى الحرف الوحيد اللازم فيها، فتكون ميميّة أو لاميّة أو ما شابه، ويكون تعداد نماذج الأوزان نفسها بحسب تنوّع تلك الهيئة، إذ ليست ضروب كلّ بحر إلاّ أشكالا مختلفة للقافية.

وينضاف إلى تلك الحركات الثلاث التي تلحق الرويّ المطلق حرفٌ آخر قد يعاقبها في بعض إنشاد العرب، وهو النون، وكنّا فيما سبق أشرنا إلى شَبَهِهِ بالحركات شَبَهًا بلغ إلى الحدّ الذي اعتبرناه يجري أحيانا مجرى الحركة الأنفيّة. وإن عدّ الأستراباذي "تنوين الترنّم" "إنّما يؤتى به إشعارا بترك الترنّم عند بني تميم في رويّ مطلق"[5] لأنّ التنوين يخلو من المدّ الّذي يقتضيه الترديد والترجيع، فإنّ ابن يعيش ينظر إلى المسألة من غير هذه الزاوية فيعتبر أنّ "هذا التنوين يستعمل في الشعر والقوافي للتطريب معاقبا بما فيه من الغنّة لحروف المدّ واللين وقد كانوا يستلذّون الغنّة في

1. **نفسه**، ص 47.

2. أبو الحسن العروضيّ، **الجامع**، ص 269. وقال في موضع لاحق: "فهذه الحروف هي وصل وإنّما لحقت بعد حرف الرويّ لأنّ الشعر للغناء والترنّم، والصوت يجري فيهنّ لأنّ الألف والواو والياء هي حروف المدّ واللين". ص 279.

3. الأستراباذي، **شرح الشافية**، 2/ 316.

4. انظر: سمير شريف إستيتية، **الأصوات اللغوية: رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية**، دار وائل للنشر، عمّان، 2003، الفصل الرابع: الوضوح السمعي والإسماع، صص 169-197.

5. الأستراباذي، **شرح الكافية**، تحقيق يوسف حسن عمر، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي، ط2/ 1996، 1/ 48.

كلامهم"[1]، ممّا يفهم منه أنّ للترنّم في قوافي الشعر طريقتين اثنتين: إحداهما ترتكز على جريان الصوت ترجيعا وترديدا والأخرى تقوم على الوقوف عنده ضربا من الوقوف النغميّ بالغنّة أو بغيرها.

إنّ ما يخلص إليه الدارس من طبيعة القافية الحركيّة وممّا أسنده القدماء لها من أدوار يؤكّد أنّ المتصوّر الأكبر الّذي أدرج فيه العرب هذا الركن من البيت هو متصوّر الوقف. وهم إن ألمحوا إليه إلماحًا حينما اعتبروا القوافي حوافر الشعر[2]، فإنّهم قد صرّحوا به في سياق دراستهم له بابا من أبواب النحو أو في إطار تعدادهم ضروبَ الإنشاد.

والوقف صمتٌ وسكونٌ للحركة التي يستلزمها الكلام. وإذا صحّ اعتبار الكلام امتلاءً فإنّ الصمت خواء. وهو فضلا عن ذلك جزء منه على نحو مفارق، فهو ليس من أصوات اللغة ولكنّه مع هذا يخترقها فيحلّ بين المقطع والمقطع بخفاء، وبين الكلمة الفونولوجيّة أو الاسم التامّ وما تلاهما بطريقة أوضح، ويكون أخيرا علامة على غيابها. ويبدو كلّ بيت حينذاك مسوّرا بالصمت، به يبدأ وإليه ينتهي، وقد يداخلُهُ إذ يقع بين الصدر والعجز. والمسافة بين صمت وآخر هي مدى الوحدة الوزنيّة الكبرى. فكلّما امتدّت وتعدّدت مقاطعها، كان حظّ الصمت أقلّ في الزمان. وكلّما كانت المصاريع قصارا أو قلّت المسافة بين قافية وأخرى ازدادت مواضع الصمت في القصيدة. وهي، إذ تزداد تؤثّر في بنية التراكيب وتجعلها تنحو من مناحيه ما يوائم هذه الوفرة. وعلاقة الصمت بالزمان بدورها مدعاةُ نظرٍ، لأنّ الزمان حركة وامتداد، ولا علاقة للصمت بهما، بل فيه، وإن طال، يتجمّد الزمان على حدّ عبارة ابن عربيّ في وصف المكان. ولهذا فإنّ الصمت في الشعر يفتح كوّة لغير الكلام فيه، ولا نراها، في هذا السياق، إلاّ الإنشاد بما هو أداء مخصوص لهذا الفنّ من القول. فهو الذي يملأ فجواته بالحضور، حضور الجسد وحركته في الفضاء وحضور الظواهر المصاحبة للنطق ممّا لا تكشفه المقاطع إلاّ على استحياء.

على أنّنا إن واصلنا النظر في القافية على هذا النحو نكون قد خرجنا عن مدخلنا العروضيّ إلى الظاهرة، ويمّمنا فنونا من البحث أخرى جديرة بالعناية دون شكّ، وقد تكون لنا إليها عودة في قادم الأعمال، لكنّها تخرج عن نسق البحث، شأنها في ذلك شأن حديث المعرّي عن القوافي "الذُّلل والنُّفُر والحوش"[3] فهي فاتحة أبوابا أخرى من البحث تتّصل بنظام الأصوات في العربيّة واختيار المتكلّمين لبعضها دون بعض ومقدار

---

1. ابن يعيش، **شرح المفصّل**، 9/ 33.
2. حازم، **المنهاج**، ص 271.
3. أبو العلاء المعرّي، **اللزوميّات**، 1/ 48.

ما فيها من توقيع وصلة الرويّ بما سبقه من أصوات. ولهذا فإنّ أهمّ ما نحتفظ به في تمثّل العرب للقافية هو إحلالها في ظاهرة أعمّ هي إنشاد الشعر.

الفصل الثاني
في الإنشاد

1. تمهيد:

إنّ مبحث الإنشاد على قدر كبير من التنوّع والثراء، ويمكن أن يكون موضوع بحث مستقلّ تُحصّل فيه جميعُ أخباره وخصائصه في التراث فتصنّف أبوابا وتُستنطق الدلالات التي رشحت بها والوظائف التي استقامت لها وتوضع جميعا في نسق منتظم ينبئ بقوانين أداء الأشعار عند العرب[1]. وهذه الأخبار منها ما اتّصل بطقس الإنشاء، فكثيرٌ منها يخبر أنّ الشاعر ينشد إذ ينشئ وأنّه يسعى بهذا الأداء المخصوص إلى فتح ما استغلق عليه من القول واستعصى عنانه[2]، ومنها ما ارتبط بالحفل الشعريّ، أي بمقام الإنشاد باعتباره فضاء لتجلّي الجسد على نحو مخصوص فيُنظر فيه إلى لباس الشعراء وإلى عاداتهم في الإنشاد وحركتهم في المكان[3]، ومنها أخيرا ما تعلّق بالصوت فتُستَفتى نعوته المحمودة في الأداء وأضدادها وتُستخلص أنغامه التي يركبها الشاعر إلى حدّ الوصول إلى وصف دقيق ما أمكن لطريقة العرب في إنشاد الشعر، وذلك بغاية تحويل الخبر عيانا والسمع بصرا على حدّ عبارة القدماء. وهو مطلب جليل دونه عوائق كبيرة بعضها يعود إلى الخطاب الواصف وبعضها يرجع إلى الظاهرة الموصوفة، "فليست كلّ حكاية تُروى" كما يقول ابن جنّي "ولا كلّ خبر يُنقل إلينا يُشفع به شرح الأحوال التابعة له المقترنة، كانت، به. نعم ولو نُقلت إلينا لم نفد بسماعها ما كنّا نفيده لو حضرناها"[4]، فمن الأشياء ما لا تحيط به العبارة وتندّ عن الصفة لأسباب عدّة أبسطها أنّها تكون موضوعة موضع الألفة لدى رواتها فلا يلتفتون إليها بالتقييد وأعقدها

---

[1]. قام علي الجندي بجهد كبير في جمع طائفة من هذه الأخبار وصنّفها أبوابا، ولكنّ حظّ المدارسة كان ضعيفا فبقيت المادّة غفلا أشبه بما نطالعه بغرض المتعة دون تحليل عميق. انظر كتابه: **الشعراء وإنشاد الشعر**، دار المعارف، مصر، 1969.

[2]. راجع خبر المتنبّي حين يحرن عليه زمام القول "فإذا توقف بعض التوقف رجّع بالإنشاد من أوّل القصيدة إلى حيث انتهى منها". ابن رشيق، **العمدة**، 1/ 340.

[3]. أورد مبروك المنّاعي أمثلة على هذه الأخبار ودرسها في باب احتفاليّة الشعر ذاهبا إلى أنّ بها شبها "بالاحتفاليّة السحريّة ورواسب لعهود سابقة كان الشعر خلالها في خدمة الطقوس السحريّة أو كانت للشعر بالسحر أثناءها صلات حميمة". انظر كتابه: **الشعر والسحر**، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1/ 2004، وخاصّة فصل "احتفاليّة الشعر واحتفاليّة السحر" صص 72-76.

[4]. ابن جنّي، **الخصائص**، 1/ 246.

ما يكون من طبيعتها أن تستعصي على الوصف إلاّ بالمقاربة والمشابهة والمداورة، وتلك أحوال النغم إذ تلبس القول وتكون له شكلا ثانيا. فأنّى لراوٍ قديم أو معاصر أن ينقل نمطا من الأداء ويحوّل غيابنا كأنّه الحضور، وأنّى له أن يؤدّي باللغة ما ليس له شكل ولا مادّة وإنّما هو ظواهر مصاحبة للنطق تدرك سماعا مباشرا وعيانا. غير "أنّ أوّل العلم بكلّ غائب الظنون". والظنونُ كما يؤكّد الجاحظ "إنّما تقع في القلوب بالدلائل. فكلّما زاد الدليل قوي الظنّ حتّى ينتهي إلى غاية تزول معها الشكوك عن القلوب وذلك لكثرة الدلائل وترادفها"[1]. ولهذا قد تكون مدارسة الأخبار وتقليب الروايات مدخلا للإمساك بهذا المطلب العزيز.

على أنّ مدخلنا العروضيّ إلى ظاهرة الإنشاد يفتح أبوابا ويغلق أخرى، فنحن لن ننظر إلى الإنشاد إلاّ من زاوية محدّدة هي التي يقتضيها الوزن أو تؤدّي وظيفة في تمثّل الوزن عند العرب. وبناء على ذلك نودّ الإجابة عن هذه الأسئلة: هل يراعي إنشاد الشعر وزنه فيُظهر الأجزاء العروضيّة على نحو أو آخر في الأداء؟ هل الوقفات في الإنشاد محكومة بالمنوال الوزنيّ الذي ضبطه الخليل فتكون ثمّة وقفة للقافية وأخرى على العروض أم هل ثمّة وقفات أخرى لا يقتضيها الوزن ولكنّها من دواعي التركيب والمعنى؟ وكيف تكون هذه الوقفات وأيّ وجهة تُولّى؟ وكيف يكون الوقف في البيت الذي يداخل صدرُه عجزَه؟ ومتى تتمّ المداخلة؟ هل تنبئ المدوّنة العروضيّة الكبرى، على الوجه الذي بسطناه في الباب الأوّل، بنحو من أنماط الأداء سريع أو على مهل؟ وهل ثمّة ضروب للإنشاد تحدّث عنها القدماء ذات صلة بوزن الشعر؟ وهل ذلك الأداء المخصوص للقرآن المسمّى تجويدا كان هيئة على غير مثال ومنحى فريدا لا عهد للعرب به أم هل كان، وهو الأرجح، احتذاء لما ألفوه من عاداتهم في أداء الأقوال التي يحتفون بها؟ وما هي الدلائل على ذلك إن كان مرجوحا؟ إنّ هذه الأسئلة فيما نحسب تكشف لنا عن مسلك آخر في تمثّل العرب للوزن، لأنّها تنظر إليه إذ يخرج من حال الكمون إلى حال النطق ومن هيئة ثاوية خافية في القول إلى هيئة حيّة في اللسان. ولأنّها على قدر واسع من التنوّع والتشعّب رأينا بدءا أن تكون أسلاكها الناظمة الوقف والوصل من ناحية، وضروب الإنشاد من ناحية أخرى. غير أنّ هذين المحورين متداخلان أشدّ التداخل كما سنرى ويصعب الفصل بينهما، ولهذا ارتأينا أن نتتبّع مواضع الوقف في البيت موضعا موضعا بحسب الأهميّة وأن ندرج في الأثناء حديث القدماء عن ضروب الإنشاد.

---

[1]. الجاحظ، **الرسائل**، 1/ 121.

2. الوقف والوصل:

لقد بيّنّا في موضع سابق أنّ البيت أو المصراع منه يُعامَل معاملة الكلمة الفونولوجيّة أيْ باعتباره اسما تامّا أو كلمة واحدة، وإن لم يكن كذلك معجميّا، لا ينفصم النطق بجزء منها عن جزء آخر، وهو معنى الوصل. وهو مبدأ يفرضه المنوال الوزنيّ الذي لا يعدّ البيت مكوّنا من أجزاء مقطّعة بالأفاعيل ولكنّه ينظر إليه جملةً دون تفصيل.

على أنّ للنّفَس طاقة في النطق لا يمكن أن يتجاوزها[1]. وهو ما أشار إليه القدماء في مواضع مختلفة. من ذلك ما نقله ابن الأثير عن أبي إسحاق الصابي في الفرق بين الكتابة والشعر، فقد رأى الكاتب أنّ مأتى الغموض في الشعر مراعاته لمقتضى النفس وامتداده بحسب طاقته كما يتجلّى من قوله الآتي: "إنّ الشعر بُني على حدود مقرّرة وأوزان مقدّرة، وفصّلت أبياته، فكان كلّ بيت منها قائما بذاته غير محتاج إلى غيره إلاّ ما جاء على وجه التضمين وهو عيب. فلمّا كان النفَس لا يمتدّ في البيت الواحد بأكثر من مقدار عروضه وضربه، وكلاهما قليل، احتيج إلى أن يكون الفصلُ في المعنى، فاعتمد أن يلطف ويدقّ"[2]. وإن أورد ابن الأثير هذا الكلام للردّ عليه لأنّه لا يرى فضيلة للترسّل أو الشعر إلاّ قائمة على "الوضوح والبيان"، فإنّه مع ذلك لم يعرض لمستند القول عند صاحبه، وهو النفس، بالمجادلة والمراجعة ولا طرحه من باب الفرض الجدليّ، بل اكتفى بمناقشة النتائج وبيّن مفارقتها لواقع الحال استنادا إلى عدد من الأسئلة يوردها متلاحقة على سبيل الإقناع الخطابيّ، ممّا يدلّ على أنّ قانون النفس في الشعر يتنزّل عنده منزلة البداهة[3]. ويبدو الوقف بهذا الاعتبار مقتضى من مقتضيات المشافهة بالشعر وإنشاده. والغرض منه هو التخفيف على المتكلّم وطلب الراحة. وقد أقرّ جميع من نظر فيه هذا البعد واعتبره داعيه الأساسيّ. فـ"الكلمة في الوقف أخفّ منها في الوصل، لأنّ الوقف للاستراحة، ومحلّ التخفيف الأواخرُ، لأنّ الكلمة تتثاقل إذا وصلت إلى آخرها"[4]. وإذا لم يكن من سبيل إلى التواصل مطلقا إلاّ أن ينهض بالقول صوت، فإنّ الصوت قد ينقطع و"الخاطر" قد "يكلّ" "من ترادف الألفاظ والحروف والحركات"[5]. ولهذا كان الوقف في مبتدئه ضرورة ناتجة عن قصور طبيعيّ في "الآلة" وعجز النفَس عن الاسترسال الدائم في النطق.

---

1. ألحّ محمود المسعدي على "قانون النفس" في دراسته لـ"**الإيقاع في السجع العربيّ**"، مؤسّسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، 1996، ص 24، 31.
2. ابن الأثير، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، 4/7.
3. راجع ردّ ابن الأثير على الصاحبي في الكتاب نفسه، 4/ 8-12.
4. الأستراباذي، **شرح شافية ابن حاجب**، 2/274، 279؛ وانظر كذلك: ابن جنّي، **الخصائص**، 1/ 233-234، ابن يعيش، **شرح المفصّل**، 9/ 67، 75.
5. ابن يعيش، **شرح المفصّل**، 9/ 67.

ولكنّ هذا الاقتضاء الطبيعيّ، وقد صار قانونا لا مناص للمتكلّم منه، توجّب تنظيمه بتحديد أنواعه واختيار مواضعه استنادا إلى المحورين اللذين يحكمان البيت وهما محور الوزن ومحور اللغة. وقد كنّا وضّحنا سابقا أنّ البيت من الشعر هو حاصل إسقاط أحد المحورين على الآخر، وينتج عنه أنّ الوقف في الشعر سيكون غير الوقف في الكلام غير الموزون، لأنّ النظام ها هنا صار مزدوجا، بعضه عائد إلى قوانين اللغة من معجم وتركيب ودلالة، وبعضه عائد إلى قوانين أنموذج الوزن الذي ركبه الشاعر. وقد مثّلت القافية موضع الوقف بامتياز. فـ"كلّما تراخى الحرف في القافية وجب له أن يتمكّن في السكون واللين، لأنّه مقطع للوقف والاستراحة وفناء الصوت وحسور النَّفس"[1]. وهي في المجمل ملتقى المحورين ونقطة التقاطع المثلى بينهما، ولهذا مالت المدوّنة العروضيّة والنقديّة إلى اعتبار القافية التي لا تحقّق هذا المطلب موضع عيب يسمّى "التضمين"[2].

والواقع أنّ النصوص القديمة التي تتناول هذه الظاهرة بينها شيء غير قليل من التنوّع. وإنّه من مجافاة النصوص أن نعتبرها جميعا تنطق بقول واحد، ولهذا لم نقطع بالرأي وجعلناه اتّجاها إليه لا اقتصارا عليه. فمنها ما عدّه على ذلك النحو وأدرجه ضمن عيوب ائتلاف المعنى والوزن، شأن قدامة ابن جعفر في "نقد الشعر" وسمّاه "البتر"، وهو في تعريفه "أن يطول المعنى عن أن يحتمل العروض تمامه في بيت واحد فيقطعه بالقافية ويتمّه في البيت الثاني"[3]؛ ومنها ما كان أقلّ شدّة في الحكم، ونعثر عليه بدءا عند الأخفش، فقد جاء في كتابه في "القوافي": "وفي الشعر التضمينُ، وليس بعيبٍ، وإن كان غيرُه أحسن منه"[4]، فالحسنُ درجات، وأقلّها حسنا لا يعدّ بالضرورة في العيوب، وإلاّ اطَّرحت كثير من الأبيات "إذا وجد ما هو أشعر منها". ويبدو أنّ هذا الرأي الثاني هو الذي غلب عند اللغويّين وكثير من الأدباء لاحقا. فقد ذهب ابن جنّي[5] مذهب الأخفش وعدّه ممّا "تراه العرب وتستجيزه" وحجّته من وجهين، أحدهما السماع والآخر القياس. فأمّا السماع فهو أنّ التضمين في رأيه يكاد لا يخلو منه قول شعريّ ممّا يمتنع معه اطّراح كلّ ما بُني عليه من دائرة الحسن. وأمّا القياس "فلأنّ العرب قد وضعت الشعر وضعا دلّت به على جواز التضمين عندهم"، وهو يورد بيانا لرأيه عددا من الأبيات التي اشتملت على هذه الظاهرة عارضا مسلك

---

1. ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة (خ.ر.ج)

2. درس جمال الدين بن الشيخ التضمين ضمن فقرتين إحداهما خصّصها لـ"استقلال البيت" في النصوص النقديّة والثانية لتعلّق الأبيات بعضها ببعض في النصوص الشعريّة. انظر كتابه:

Poétique arabe, op. cité, pp. 148-155.

3. قدامة، **نقد الشعر**، ص 209.

4. الأخفش، **القوافي**، ص 70.

5. انظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة (ض.م.ن).

اللغويّين كسيبويه في إعرابها، فهو يرجّح من وجوه الإعراب ما كان البيت فيه متعلّقا بسابقه إلى الحدّ الذي ذهب فيه إلى أنّه "لولا أنّ البيتين جميعا عند العرب يجريان مجرى الجملة الواحدة لما اختارت العرب والنحويّون جميعا" هذا الوجهَ من الإعراب. على أنّ ابن جنّي ينسّب موقفه ويعتبر أنّ الذي عدّه القدماء عيبا هو نوع مخصوص من التضمين يكون التعلّق فيه بين البيتين شديدا فـ"كلّما ازدادت حاجة البيت الأول إلى الثاني واتّصل به اتصالا شديدا كان أقبح ممّا لم يحتج الأوّل فيه إلى الثاني هذه الحاجة"، ويورد على ذلك أمثلة منها ما تكون فيه القافية اسم موصول تأتي صلته في البيت الذي يليه[1]. وأمّا البيتان الدارجان للنابغة في هذا السياق حيث تكون وقفة القافية في أوّلهما فاصلة بين مسند ومسند إليه، فقد عدّه دون ذاك المثال في درجة العيب[2].

وعلى هذا النهج سار أغلب النقّاد، فابن رشيق اعتبر أيضا أنّ التضمين درجات منها ما يكون أخفّ من غيره بحسب درجة التعلّق التركيبيّة "وربّما حالت بين بيتيْ التضمين أبيات كثيرة بقدر ما يتّسع الكلام وينبسط الشاعر في المعاني، ولا يضرّه ذلك إذا أجاد"[3]. وقد ميّز المعرّي، وتبعه تلميذه التنّوخي، بين نوعين منه بحسب ما اعتبره درجة اقتضاء البيت إلى ما يليه، وسمّى أوّلهما الذي تخفّ فيه هذه الدرجة "إغراما" وأخلص لما اشتدّت فيه، مصطلح التضمين[4]. وهو يورد في السياق ذاته أمثلة على منزع "مفقود في أشعار المتقدّمين وربّما تكلّفه المولّدون" وهو "أن يتمّ وزن البيت ولا تتمّ الكلمة" وذلك كقول القائل: [من الهزج]

أبــــا بكــــرٍ لقــــد جاءَتْــــ	**ــكَ عــن يحيى بْــنِ مَنْصُــو**
رٍ الكــــأسُ فخــــذْها منــــ	**ــــهُ صِــــرفاً غيــــرَ ممــــزو**
جــــــةٍ جنّبــــــكَ اللهُ	**أبــــا بكــــرٍ مــــن السُّــــو**

ذاكرا أنّ بعض المتأخّرين يسمّي هذا النحو من التعلّق "إغراما"[5]، أي أنّه يعكس دلالة هذا الزوج المصطلحيّ. وربّما كان الأمر عائدا إلى كونه زوجا مولّدا. وشبيه

---

1. البيتان في **لسان العرب**، مدّة (ض.م.ن): [من الوافر]

وليسَ المَالُ، فَاعْلَمْهُ بِمَالٍ	مِــنَ الأَقْوامِ إلاّ لِلَّذِيَ
يُرِيــدُ بِهِ العَلاَءَ وَيَمْتَهِــنُهُ	لِأَقْرَبِ أَقْرَبِيهِ وَلِلْقَصِيَ

2. رواية لسان العرب لبيتي النابغة هي: [من الوافر]

وَهُمْ وَرَدُوا الجِفَارَ عَلَى تَمِيمٍ	وَهُمْ أَصْحَابُ يَوْمِ عُكَاظَ إِنّي
شَهِدْتُ لَهُمْ مَوَاطِنَ صَادِقَاتٍ	أَتَيْتُــهُمْ بِوُدِّ الصَّدْرِ مِــنّي

ولهما روايات مختلفة بعضها يقتصر على إبدال حرف بحرف وبعضها على إبدال كلمة بأخرى. انظر: **الأخفش**، **القوافي**، ص 72؛ وابن عبد ربّه، **العقد الفريد**، 6/ 315؛ وابن رشيق، **العمدة**، 1/273؛ والتنوخي، **القوافي**، ص 193.

3. ابن رشيق، **العمدة**، 1/ 275.

4. المعرّي، **الفصول والغايات**، ص 446؛ **رسالة الصاهل والشاحج**، ص 537؛ التنوخي، **القوافي**، صص 193-194.

5. المعرّي، **الفصول والغايات**، ص 447؛ **رسالة الصاهل والشاحج**، ص 537.

بذلك ما أورده الخفاجي في "سرّ الفصاحة" مطلقا عليه مصطلح "المجاز"[1] على غير المألوف من معناه.

وفي المجمل فإنّ القدماء وإن كانوا مجمعين على أنّ القافية موضع وقف، ولذلك نتائج صوتيّة وصرفيّة لم يختلفوا فيها، فإنّهم لم يكونوا حريصين الحرص كلّه على الجمع الضروريّ بين تمام الوزن وتمام المعنى والتركيب، بل كانوا لا يرون حرجا في أن يكون بين البيتين ما سمّاه المبرّد "تعليقا معنويّا" بحسب ما رُوي عنه[2]. ولهذا فإنّ حديث الأقدمين عن البيت القائم بنفسه قد يحتاج إلى إعادة نظر وتدقيق. فهذا القيام بالنفس ليس حكما صادرا عن كلّ الأوائل أوّلا، وقد يكون يفهمه السابقون ثانيا على غير ما يفهمه المتأخّرون فلا يقصدون به الاستقلال التامّ تركيبا ومعنى. ومن الأدلّة على ذلك أنّ التبريزي يتحدّث عن ضرب من التضمين "يكون البيت الأوّل منه قائما بنفسه يدلّ على جمل غير مفسّرة ويكون في البيت الثاني تفسير تلك الجمل، فيكون الثاني يقتضي الأوّل كاقتضاء الأوّل له، فهذا ليس بعيب"[3]. ويذهب السكّاكي إلى أبعد من ذلك إذ يعتبر أنّ هذا الترابط التركيبيّ بين البيتين قد يكون "مليحا" إذا أحسن الشاعر وضعه ضاربا على ذلك مثلا أبياتا نسبها إلى الخليل بن أحمد تكون فيها القافية مرّة موصولا حرفيّا تأتي صلته في البيت الذي يليه، وأخرى اسميّا تأتي صلته كذلك لاحقا، ومرّاتٍ أخرى ظرفا أو فعلا أو ناسخا حرفيّا يكون تمام كلّ منها في البيت الموالي[4].

1. الخفاجي، **سرّ الفصاحة**، ص 186. وعدّة الأبيات التي أوردها عشرة كلّها تنقسم فيها الكلمة في موضع القافية بين البيت وما يليه، ونورد منها على سبيل التمثيل الثلاثة الأولى: [من الهزج]

شَبِيهٌ بِابْنِ يَعْقُوبِ   وَلَكِنْ لَمْ يَكُنْ يُو
سُفُ يَشْرَبُ الْخَمْرَ   وَلاَ يَزْنِي وَلاَ يُو
سِعُ الأَمْوَاهَ بالقَهْوَ   ةِ مَزْجًا لَمْ يَكُنْ دُو[ن]

ومن اللافت أنّ هذه الأبيات وتلك التي أوردها المعرّي جميعها من بحر الهزج. وقد يعدّ ذلك بواكير ما يسمّى بالبند. انظر حول هذا الشكل الشعريّ: عبّاس مصطفى الصالحي، **بنية البند وأصوله الفنّية**، مجلة المورد العراقيّة، م 25، ع1، 1997، صص 34-50.

2. الدماميني، **العيون الغامزة**، ص 271.

3. التبريزي، **الكافي**، صص 166-167.

4. السكاكي، **مفتاح العلوم**، ص 698. وهي ستّة أبيات ذكر محقّق الكتاب (الهامش 1) أنّها منسوبة أيضا إلى عمر ابن أبي ربيعة، وأوردها ابن الشيخ على أنّها منسوبة إلى أبي العتاهية، *Poétique arabe*, op. cité, p. 152. ونورد من باب التمثيل عليها الثلاثة الأولى: [من السريع]

يَا ذَا الذِي فِي الحُبِّ يَلْحَى أَمَا   والله لَوْ حَمَلْتُ مِنْهُ كَمَا
حَمَلْتُ مِنْ حُبِّ رَخِيمٍ لَمَا   لُمْتُ عَلَى الحُبِّ فَدَعْنِي وَمَا
أَطْلُبُ أَنِّي لَسْتُ أَدْرِي بِمَا   أَحْبَبْتُ إِلاَّ أَنَّنِي بَيْنَمَا

إنّ الذي نستصفيه ممّا سبق أنّ القافية موضع وقف لا جدال فيه، ولكنّ هذا الوقف لم يكن يسير دائما بالتوازي مع منتهى التركيب والمعنى. وتقطيع الوحدات الكبرى في الشعر لم يكن يقتضي بالضرورة تقطيعا معنويّا لأنّ الأولويّة لمنوال الوزن القائم في الذهن قبل أن يتجسّد في الكلمات. والدليل على ذلك أنّ الآيات القرآنيّة ليست دائما وحدات مستقلّة تركيبا ومعنى. ويكفي أن ننظر في فواصل "المعوّذتين" حتّى نتبيّن أنّ كلّ سورة منهما تمثّل جملة واحدة وأنّهما مع ذلك مقسومتان بالفواصل إلى خمس آيات في الأولى وستّ في الثانية وما من داعٍ إلى ذلك غير التقفية، وهي لا تستبين إلاّ بالوقوف على السكون لأنّ مجرى الرويّ في سورة "الفلق" مثلا مختلف فيكون مفتوحا مرّة ومكسورا أخرى ممّا يستوجب الوقف بالسكون تحقيقا للتماثل. وقد رُوي عن أبي عمرو بن العلاء، وهو أحد القرّاء السبعة، أنّه قال: "إنّه أحبّ إليّ إذا كان رأسُ آية أن يُسكت عندها"[1]. وينقل الداني عددا من الأحاديث كلّها تعلن "أنّ النبيّ (ص) كان إذا قرأ قطّع قراءته آية آية"[2]. ونحن نرجّح أنّ مقبوليّة التلاوة على هذا النحو وسير القرّاء عليها ما كان ليتمّ لولا أنّ في الثقافة العربيّة سنّة في أداء الأقوال تراعي الوقف المقفّى في القراءة وإن كان منافرا لمقتضى التركيب والمعنى بعض منافرة. وهذه السنّة راسخة في إنشاد الشعر وأداء الخطب المسجوعة وقد جرى القرآن على منوالها.

3. ضروب الوقف وأنواع النشيد:

لقد انتهينا إلى أنّ الوقف على القافية أمر عند القدماء لا محيد عنه، وإن لم يتمّ المعنى أو يلتئم التركيب. ويجدر بنا بعد ذلك أن نتساءل عن مسلك هذا الوقف في النطق، لأنّ أمر التقفية لا يمكن أن يتمّ تمثّله تمام التمثّل إلاّ بأداء الأشعار الموزونة المقفّاة. وتشتمل المدوّنة التي جردناها على خمسة مواضع كبرى أخلصها أصحابها لهذا الغرض. أمّا أوّلها وأهمّها فهو "كتاب" سيبويه الذي خصّص له بابا بعنوان "وجوه القوافي في الإنشاد" أنهى به حديثه عن الوقف وعن أنواعه في الكلام بحسب الحرف الموقوف عليه وحركته[3]. وأمّا باقي المواضع فهي إمّا شروح مفصّلة لذلك الباب كما في شرحيْ السيرافي[4] والشنتمري[1] لـ"الكتاب"، وإمّا فصول أقرب إلى الشرح أو التوسعة

---

1. أبو عمرو الداني، **المكتفى في الوقف والابتدا**، تحقيق يوسف عبد الرحمان المرعشلي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2/ 1987، ص 146.

2. **نفسه**، ص 147. وقد حاولنا الإحاطة في عمل سابق بنمط قراءة الرسول وصحابته للقرآن استنادا إلى أحاديث نبويّة، منتهين إلى أنّها تأخذ بنمط إنشاد الشعر عند العرب. انظر: **تحمّل النصّ في الثقافة العربيّة: في أداء القرآن والشعر**، ضمن "الدين والجسد"، ندوة علمية دولية، أفريل 2010، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالقيروان، 2011، 2/ 11-26.

3. سيبويه، **الكتاب**، 4/ 204-216.

4. السيرافي، **شرح كتاب سيبويه**، 5/ 75-92.

على ما أتى به سيبويه وذلك سبيل ابن رشيق في "العمدة"[2] ومجد الدين بن الأثير في كتابه "البديع"[3]. ولا تخلو المصنّفات النحويّة إجمالا من حديث عن وجوه القوافي في الإنشاد عند نظرها في مجاري الوقف عند العرب كما في شرح المفصّل لابن يعيش[4] وشرح الرضيّ على الشافية[5]. وهذه النصوص جميعها وإن كانت تردّد في الغالب نفس المعطيات إلاّ أنّ التفاصيل التي يأتي بها أحدهم دون الآخر والأمثلة التي قد يختصّ بها مصنّف دون باقي المصنّفين كلّها يمكن أن تنير جزئيّة غامضة في تدبّرنا لما خصّوا الوقف من سمات وما عقدوا له من غايات.

ويميّز سيبويه تمييزا واضحا بين مسلكين للعرب في أداء الشعر، أحدهما يسمّيه "الترنّم" والثاني الإنشاد. وهو تمييز منقول عن الخليل بحسب كلام ابن كيسان[6].

1.3. الترنّم وضروبه:

1.1.3. حدّ الترنّم:

أمّا الترنّم فهو "التطريب والتغنّي وتحسين الصوت بالتلاوة"[7]. وفي كتاب "الزاهر" للأنباري تدقيق مفيد، فقد سأل أحدهم "ما الترنّم" فأُجيبَ "الغناء، قال: في أيّ الأحوال؟ قلت: في الخلوات والجلوس مع الإخوان"[8]. فها هنا يكون الترنّم شكلا من أشكال الغناء إلاّ أنّه أدنى منه اعتناء بلوازمه ولا يقتضي استعداد خاصّا ولا ركوبا لضرب من ضروبه، وهو يبدو أقرب إلى عمل فرديّ مرتجل في مجلس يراد منه الاحتفاء بالأقوال والاستمتاع بها.

ويبدو من المدوّنة التي استندنا إليها أنّ الترنّم يتّسم بسمتين. أولاهما إيثاره الحركات الطويلة في القوافي، سواء أكانت ناتجة عن إبدال التنوين حركة من جنس ما يسبقه كما في "مَنْزِلِي"[9] من طالع معلّقة امرئ القيس أم كانت عائدة إلى إطالة الحركة

---

1. الأعلم الشنتمري، **النكت في تفسير كتاب سيبويه**، تحقيق رشيد بلحبيب، منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلاميّة، المغرب، 1999، 3/ 252-261.

2. ابن رشيق، **العمدة**، "باب الإنشاد وما ناسبه"، 2/ 1124-1130.

3. مجد الدين بن الأثير، **البديع في علم العربيّة**، تحقيق فتحي علي الدين، جامعة أمّ القرى، مكّة، 1420هـ= 1999، "الوقف على القوافي"، 1/ 697-703.

4. ابن يعيش، **شرح المفصّل**، 9/ 66-90.

5. الأستراباذي، **شرح شافية ابن حاجب**، 2/ 271-324.

6. ابن كيسان، **تلقيب القوافي**، ص 278.

7. ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة (ر.ن.م).

8. أبو بكر الأنباري، **الزاهر في معاني كلمات الناس**، تحقيق حاتم صالح الضامن، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1992، 2/ 218.

9. [من الطويل]: قفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزِلِ(ي) بِسِقْطِ اللِّوَى بين الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ(ي)
سيبويه، **الكتاب**، 4/ 204-205.

الأخيرة على غير أحكام الوقف على الكلام في المألوف منه مثل "أيّتها الخِيَامُو"[1]. واللافت أنّ سيبويه وكلّ الذين تعقّبوا قوله بالشرح والتوسّع ممّن ذكرناهم لم يأتوا بأيّة قافية مقيّدة مثالا على الترنّم. وهو ما قد يرجّح أنّ هذا الشكل من الغناء يتطلّب ضربا من القوافي المطلقة تكثر فيها "حروف المدّ واللين" لما "يتأتّى فيها من مدّ الصوت، وإنّه يمكن فيها من ذلك ما لا يمكن في غيرها"[2]. وإن لم يكن ممتنعا أن يقع الترنّم في في مختلف أجزاء القول، فإنّ القدماء يولون النهايات منزلة أهمّ، لأنّ "أكثر ما يقع ترنّمهم في آخر البيت"[3].

على أنّ السيرافي يشير في سياق الإجابة عن اعتراض جدليّ: إذا "كان موضوع الشعر للغناء والترنّم فلِمَ جاز أن يكون في الشعر مقيّد؟" إلى أمرين لافتين. أوّلهما أنّ الحركة الطويلة إن لم ترد بعد الرويّ، بسبب التقييد، فينبغي أن تأتي قبله، وهو ما اصطلح عليه أهل العروض بالردف والتأسيس، وذلك في قوله "يجوز أن يكون الترنّم به قبل حرف رويّه، لأنّه ليس جميع حروف البيت يقع عليه المدّ والنغمة وإنّما تقع النغمة والتمديد ببعضه على حسب الطريق الذي يسلكونه فيه"[4]. ولا يبعد أن نرى استئناسا بحديث السيرافي أنّ طاقة البيت على التغنّي به تتناسب طردا مع ما يتضمّنه من الحركات الطويلة. وذلك فيما يقول ابن جنّي "من شأن المدّات، ولذلك استُعملن في الأرداف والوُصُول والتأسيس والخُروج، وفيهنّ يجري الصوت للغناء والحداء والترنّم والتطويح"[5].

ولكنّ الترنّم بحسب المرويّات لم يلتزم بهذا القانون الذي سطّره اللغويّون حفاظا على بناء الكلم ممّا دفع الأخفش إلى ردّ الترنّم سبيلا من سبل حدّ الشعر، لأنّه قد يكسر الوزن واللغة، فـ"ليس كلّ موضع يمدّ فيه من البيت فيه حرف مدّ، فإذا لم يجد حرف مدّ زاد من عنده، ولا بدّ من ذلك، فالزيادة في الحروف كسر"[6]. وبناء على ذلك ليس الترنّم أداء وزنيًا للشعر بل هو تغنّ به عبر استثمار ما يشتمل عليه من حركات طويلة، وفي حال غيابها يزيد المترنّم حركات على غير مقتضى اللغة أو منوال العروض. وذلك ما يلفت إليه السيرافي ثانيا. فقد نبّه في السياق نفسه إلى أنّ بعض العرب يطلق الموقوف ويُلحق الوصل به من أجل مدّ الصوت. وضرب على ذلك مثالا بيت أبي النجم العجلي الآتي: [من الرجز]

---

1. لجرير: [من الوافر] متى كان الخيامُ بذي طُلوحٍ سُقيتِ الغيثَ أيّتها الخيامُ(و)
نفسه، 4/ 206.
2. التنوخي، **القوافي**، ص 155.
3. الأخفش، **القوافي**، ص 20.
4. السيرافي، **شرح كتاب سيبويه**، 5/ 78.
5. ابن جنّي، **الخصائص**، 2/ 233.
6. الأخفش، **العروض**، ص 147.

لـمَّا رأيت الـدَّهرَ جَمًّا خَبَلُهُـو   أَخْطَلَ والدهرُ كثيرٌ خَطَلُهُو[1]

فهذا البيت وإن تكن قافيته مطلقة لأنّ الرويّ وهو اللام تتبعه ضمّة هي مجراه، إلاّ أنّ هاء الوصل لا يمكن أن تجيء فيه إلاّ ساكنة حتّى يستقيم الوزن: "خَبَلُهْ" و"خَطَلُهْ"[2]، ولكنّه سُمع بتحريك الهاء ومدّها بالضمّة الطويلة بالرغم من أنّ ذلك يخرجه من الوزن، بل يكسره. وذلك دليل آخر على أنّ الترنّم لا يعبأ بأصل وضع البيت فهو يؤدّيه على النحو الذي يقتضيه جريان الصوت غير عابئ بما قد ينجرّ عنه من خروج بناء الكلام عن سننه.

وأمّا السمة الثانية التي نستخلصها للترنّم فهي متّصلة بنسق الأداء. ذلك أنّه يبدو من الحرص على المدّ في موضعه وفي غير موضعه أنّه موصوف بالتمهّل والتؤدة. وهو ما نفسّر به ربط اللغويّين بينه وبين ترجيع الصوت وترديده[3]، وقد جعلهما الأستراباذي ممّا يحدّ به الشعر ويتميّز، فهو "موضع الترنّم والغناء وترجيع الصوت ولا سيّما في أواخر الأبيات. وحروفُ الإطلاق أي الألف والواو والياء هي المتعيّنة من بين الحروف للترديد والترجيع الصالحة لها، فمن ثَمّ تلحق في الشعر لقصد الإطلاق كلمات لا تلحقها في غير الشعر"[4]. ولا يمكن أن يتأتّى ذلك للمترنّم إلاّ إذا حقّق الأصوات تحقيقا يستغرق من الزمن مدّة غير التي يستوعبها المتكلّم على عجل.

2.1.3. ضروب الترنّم:

ولعلّ النظر في الضروب التي فصّلها القدماء للغناء العربيّ ممّا يمكن أن يوضح هذا الترنّم وخصائصه وأشكاله ويقدّم لنا معطيات أولى عن الإنشاد ومنحاه في أخذ الشعر. وينبغي أن نميّز ها هنا كما ميّزوا بين نوعين من الغناء ينتميان إلى مرحلتين مختلفتين: أولى عدّوها عربيّة أصيلة خالصة يتّكل فيها المغنّي على صوته يرجّعه ويطرّبه ويكاد لا يعوّل على آلة، وإن حصل فليس غير "الدفّ والمزمار"، وثانية عرفها العرب وساروا عليها بعد أن فتحوا البلدان واطّلعوا على ثقافاتها "فغنّوا الغناء المجزّأ المؤلّف بالفارسيّة والروميّة. وغنّوا جميعا بالعيدان والطنابير والمعزف والمزامير"[5]. وقد كان الغناء في صورته الأولى جاريا كما يؤكّد الأصفهاني "مجرى الإنشاد إلاّ أنّه يقع

---

1. السيرافي، **شرح كتاب سيبويه**، 5/ 78-79. وكذلك: الأخفش، **القوافي**، ص 20.

2. وقع محقّقا كتاب السيرافي في السهو، أو لعلّه خطأ مطبعيّ، فشكلا قوله على النحو التالي: "وإنّما الوزنُ جمّا خبلُهُ"، مع أنّ سياق القول واضح في النصّ على التقييد.

3. "رجّع الرجل وترجّع: ردّد صوته في قراءة أو أذان أو غناء أو زمر أو غير ذلك ممّا يترنّم به". ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة (ر.ج.ع).

4. الأستراباذي، **شرح شافية ابن حاجب**، 2/ 316.

5. ابن رشيق، **العمدة**، 2/1128. وانظر كذلك: الأصفهاني، **الأغاني**، 9/250، 5/269.

بتطريب وترجيع يسير ورفع الصوت"[1]، كأنّه بلوغ بالإنشاد إلى أقصى إمكاناته النغميّة من ترديد وترجيع وترنّم استنادا إلى مسالك الأصوات في الأداء دون تعويل أو يكاد على غيرها، وهو بهذا مختلف تمام الاختلاف عن طوره الثاني الذي فُصّلت فيه طرائقه ولطُفت ودقّت ممّا تكشف عنه أخبار الأصفهاني[2] أو تفاصيل الفارابي[3] أو روايات اللاحقين[4].

ويبدو من حديث الجاحظ في إحدى رسائله[5] أنّ الخليل بن أحمد نفسه هو من مهّد الطريق إلى معرفة دقيقة بالأنغام والألحان بعد أن وضع كتابه في العروض "وبلغ منه ما بلغ"، ولم يكن العرب قبله قد "عرفوا علله وأسبابه ووزنه وتصاريفه، وكان علمهم به على الهاجس وعلى ما يسمعون من الفارسية والهنديّة"، فهو الذي "أخذ في تفسير النغم واللحون، فاستدرك منه شيئا، ورسم له رسما احتذى عليه من خلفه، واستتمّه من عُني به". ويذكر الجاحظ أنّ إسحاق الموصليّ "أوّل من حذا حذوه وامتثل هديه" ثمّ خلفه ابنه إبراهيم.

والغناء في طوره الأوّل على ثلاثة أوجه: "النصب والسناد والهزج. فأمّا النصب فغناء الركبان والقينات [كذا]. وأمّا السناد فالثقيل الترجيع الكثير النغمات. وأمّا الهزج فالخفيف كلّه وهو الّذي يثير القلوب ويهيّج الحليم"[6]. ولا تستوي هذه الأشكال الثلاثة الثلاثة مع ذلك في مرتبة واحدة، لأنّ إسحاق الموصلي يفصّل السناد إلى ستّ طرائق ممّا يدلّ على أنّه أبعد عن الترنّم وأقرب إلى الغناء كما استوى لاحقا مع المتأخّرين. ولهذا سنحتفظ بالنصب والهزج من تلك الأوجه ونضيف إليهما الحداء لاطّراد وروده في المدوّنة سعيا منّا إلى جعل ثلاثتها موضع تتبّعٍ دقيقٍ بغرض تبيّن خصائصها وعلاقتها بإنشاد الشعر.

---

1. أورد الأصفهاني هذا التعريف للغناء ردّا على ما حكاه ابن خرداذبه من تغنّي عمر بن الخطّاب ببعض الأبيات. الأصفهاني، **الأغاني**، 9/ 186.

2. الأصفهاني، **الأغاني**، 5/ 174. وفيه يسند إلى إسحاق الموصلي تصحيح أجناس الغناء وتمييز طرائقه ممّا لم يكن معروفا من قبل.

3. الفارابي، **كتاب الموسيقى الكبير**، صص 1022-1055. وفيه أنّ للغناء العربيّ "أصولا" سبعة وما سواها "تشبيعات وتزيينات".

4. انظر مثلا: إخوان الصفاء، **الرسائل**، 1/ 199، 227-228. وفيها أنّ لغناء العربيّة "ثمانية أنواع"؛ المعرّي، الفصول والغايات، صص 88-89. وفيها تعداد لـ"طرائق الغناء الثماني".

5. "رسالة طبقات المغنّين". الجاحظ، **الرسائل**، 3/ 131-132.

6. ابن عبد ربّه، **العقد الفريد**، 7/ 23. وقد يكون في لفظ "القينات" تصحيف عائد إلى النسخ أو إلى التحقيق للفظ "الفتيان" لأنّ ابن رشيق في "**العمدة**" 2/ 1128 يستعيد استعادة تكاد تكون حرفيّة نصّ ابن عبد ربّه قائلا: "فأمّا النصب فغناء الركبان والفتيان"؛ ولا يخفى أنّ بين الركبان والفتيان تواؤما مفقودا بينهم وبين القينات. وفي "اللهو والملاهي" لابن خرداذبه: "وكان غناؤهم النصب ثلاثة أجناس: الركبانيّ والسناد الثقيل والهزج الخفيف". مصدر سابق، ص 42.

1.2.1.3. الحُدَاءُ:

إنّ للحداء في وضع اللغة أركانا من المعنى ثلاثة: أوّلها أنّه صفة لعمل محدّد هو سَوْقُ الإبل وزجرها، وثانيها أنّ السبيل إلى تحقيق هذا العمل هو الغناء. فـ"الحدو: سَوْقُ الإبل والغناء لها" "وحدا الإبل وحدا بها: زجرها خلفها وساقها"[1]. أمّا ثالث الأركان فمفصح عن جنس الكلام الّذي يُتغنّى به وهيئته في النظم، فالحداء مخصوص بالرجز: "يقال: حدا (...) إذا رجز الحادي خلف الإبل"[2].

فإن نحن تتبّعنا وجوه جريان المصطلح في المدوّنة عامّة تبيّنّا له سياقين اثنين. أمّا الأوّل فقد أكّد القدماء فيه متين الصلة بين الرجز والحداء إلى درجة التلازم في أصل الوضع. فمن حدّ الرجز عند الأخفش أنّه "هو الّذي يترنّمون به في عملهم وسَوقهم ويَحْدُون به"[3]، وذكر في موضع آخر "أنّ الرجز يستعملونه كثيرا، وإنّما وضعوه للحداء. والحداء غناؤهم وكلامهم إذا كانوا في عمل أو سوق إبل"[4]. وأمّا السياق الثاني فأثير مثله عندهم موصول بالقول في "أوّل من حدا" وكيفيّة الاهتداء إلى الحداء. ولأمرٍ ما أجمعت الروايات على أنّ مضر بن نزار أو أحدا من أبنائه "استفتحه" وانتبه إلى دوره في السوق والزجر لـمّا "سقط عن جمل فانكسرت يده"، أو كان ذلك من بعض غلمانه، "فجعل يشتدّ في الإبل ويقول: يا يداه يا يداه"[5]. واللافت للنظر أنّ هذه الرواية نفسها قيلت أيضا في "أوّل من رجز". فقد سئل النبيّ عنه فلم يعرفه فقالوا: "أبوك مضر، كان يسوق بأهله ليلة، فضرب يد عبد له فصاح: وا يداه. فاستوسقت الإبل، فنزل يسوقها، فرجز عند ذلك"[6]. وبهذه الشاكلة ينحو هذا السياق في منتهاه منحى الأوّل في توثيق العلاقة بين الحداء والرجز. وقد استند إليها كثير من الباحثين المعاصرين لتفسير نشأة الأوزان الشعريّة العربيّة فاعتبروا أنّ "محاولة الحادي أن يحاكي وقع خفاف الإبل على الأرض"[7] بصوته ولفظه نبّهت إلى الرجز، بل ذهبوا إلى أنّ ذلك "يمكن أن يكون أيضا سببا في نشأة غيره من بحور الشعر"[8].

1. ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة (ح.د.و).

2. الخليل، **العين**، مادّة (ح.د.و).

3. ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة (ر.ج.ز).

4. الأخفش، **كتاب العروض**، ص 152. وانظر في السياق ذاته قول ابن حبيب في: الأصفهاني، **الأغاني**، 21/ 25؛ وقول المعرّي على لسان الصاهل في كتابه: **رسالة الصاهل والشاحج**، ص 200.

5. ابن رشيق، **العمدة**، 2/ 1129.

6. أبو زيد القرشي، **جمهرة أشعار العرب**، تحقيق علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر، القاهرة، 1981، ص 40. ونواة الخبر موجودة أيضا في كتاب "اللهو والملاهي" لابن خرداذبه دون أن تجعل للنبيّ دورا فيه. انظر صص 40-41.

7. محمّد عوني عبد الرؤوف، **بدايات الشعر العربيّ بين الكمّ والكيف**، ص 85.

8. **نفسه**، ص 76. وانظر كذلك ص 56، 58، 73، 87.

على أنّ ما يعنينا، بحكم موضوعنا وغايتنا من النظر في الحداء، بعيدٌ عن مسألة النشأة. فنحن نريد أن نسائل المدوّنة عن خصائص الحداء فيها: هل ظلّ مقرونا بالرجز؟ وهل بقي مجراه كما كان في أصل وضعه غناءً للإبل حتّى تجدّ في السير؟ والداعي إلى هذين السؤالين أنّ الباحث لا يجد في هذه المدوّنة النقديّة واللغويّة عامّة الوضوحَ والصفاء اللذين يسمان القول اللغويّ في الحداء. فإن لم يكن فيها من سبيل إلى الشكّ في بداياته على النحو الذي بيّنه القدماء، بصرف النظر عن تلك الأسماء التي أسندوا نشأة الشكل إليها، فإنّ منها مع ذلك ما يخرج عمّا سطّروه. فقد ألفينا الحداء أحيانا غير مخصوص بالعمل ولا يسعى الحادي به إلى زجر الإبل وسوقها. ولكنّما هو أداء ما للمنظوم من الكلام يستجيب لما انتظره المتقبّل منه وأناطه به من عقد المكارم له والثناء عليه أو نقضها وسلبها من سواه. من ذلك ما رُوي عن النبيّ أنّه قال "ليلة وهو في سفر: أين حسّان بن ثابت؟ فقال حسّان: لبّيك يا رسول الله وسعديك. فقال: أُحْدُ. فجعل حسّان ينشد ويصغي إليه النبيّ (ص) ويستمع، فما زال يستمع إليه وهو سائق راحلته حتّى كان رأس الراحلة يمسّ الورك حتّى فرغ من نشيده. فقال النبيّ (ص): لَهذا أشدّ عليهم من وقع النبل"[1]. فإذا كان هذا الخبر غير منفصم تمام الانفصام عن وضعيّة الحداء الأولى بسبب السفر وركوب الرواحل ممّا يمكن عدّه عنصر مشابهة بين المقامات، فإنّ وظيفة الحداء فيه اتّجهت وجهة أخرى ويمّمت شطر المخاطب ترضيه وتعليه على أعدائه، ممّا لا رابط له بالسوْق والزَّجْر كما يكشف عن ذلك حديث النبيّ في آخر الخبر. ويبدو أنّ الراوي انتبه إلى هذا العدول فاستعمل الفعل "أنشد" من بعد في مقام "حدا" وجعل الحداء "نشيدا".

وقد سكت الخبر عن الشعر الذي حدا به حسّان أو أنشده. وربّما تأوّلنا سكوته عنه بدلالة السياق على معانيه. ولكنّنا لا نعلم وزنه ولا تكفي دعوة النبيّ إلى الحداء حتّى نعتبره من بحر الرجز. وسبب ذلك أنّ المتتبّع لاستعمال هذا المصطلح في المدوّنة العروضيّة الرحبة، نواتها والمدار، يتبيّن له معنى أشمل ممّا استقرّ في عروض الخليل. فقد تحدّث الأخفش عن زحافات بحر السريع فقال إنّ "حذف فاء مفعولانْ ومفعولن فيه حَسَنٌ لأنّه صار في شعر يُرتجز به، يكثر استعماله فيكثر حذفه"[2]. وتحدّث عمّا يطرأ يطرأ على مجزوء المنسرح من زحافات فقال إنّ "ذهاب الفاء من مفعولانْ ومفعولن فيه صالح لأنّه يرتجز به فيكثر استعماله فيجوز حذفه"[3]. فالرجز في دلالته العامّة بهذا

1. الأصفهاني، **الأغاني**، 4/ 110.

2. الأخفش، **كتاب العروض**، ص 153.

3. **نفسه**، ص 154. ونشير إلى أنّ الجزء "مفعولن" ليس جزءا أصيلا في بحري السريع والمنسرح. وإنّما هو المثال المقول للجزء "مفعولات" بعد أن يحذف المقطع القصير من آخره.

الاعتبار هو الوزن الّذي يكثر استعماله ويتمّ به الارتجال. على أنّ هذا حدٌّ من جهة الوظيفة. أمّا حدّه الإيقاعيّ عند الأخفش فهو "كلّ ما كان على ثلاثة أجزاء"[1].

وقد أكّد ابن جنّي هذا المذهب من العرب في استعمال المصطلح فقال: "كلّ شعر تركّب تركيب الرجز سمّي رجزا"[2]. وهذا يعني أنّ الأوائل يجرونه على ما يسمّيه الخليل مشطورا وعلى كلّ ما تُقفّى شطوره فيكون صدرُه عجزَه وعروضُه ضربَه[3] سواء أكان وزنه رجزا باصطلاح الخليل أم سريعا أم منسرحا. وممّا يدعم هذا الوجه من الرأي ما ذكره أهل اللغة عند بيانهم لأصل التسمية: "وأصل الرَّجَزِ في اللغة : تتابع الحركات. ومن ذلك قولهم: ناقة رجزاء إذا كانت قوائمها ترتعد عند قيامها. ومن هذا رجز الشعر لأنّه أقصر أبيات الشعر والانتقال من بيت إلى بيت سريعٌ نحو قوله [من منهوك المنسرح]:

صَبْرًا بَنِي عَبْدِ الدَّارْ"[4]

والإشارة إلى السرعة سمة مفيدة أخرى، بالإضافة إلى كثرة الاستعمال واطّراد التقفية، تميّز الرجز عن سواه من أشكال الشعر، لأنّ عيارها الأداء ووتيرته. ويبدو أنّها أهمّها لعلوقها بالسمع ولإفصاحها عن نمط الإيقاع بإظهاره في الإنجاز. ولهذا سمّي كلّ من أسرع في القراءة راجزا. ففي حديث ابن مسعود: "من قرأ القرآن في أقلّ من ثلاث فهو راجز. وإنّما سمّاه راجزا لأنّ الرجز أخفّ على لسان المنشد واللسان به أسرع من القصيد"[5].

لقد اقتضى الحداء في أصل وضعه الرجز. ودلّ الرجز بحسب ما تبيّنّا على شكل شعريّ تتالت قوافيه وكثرت مواضع الوقف فيه. أفلا يكون الحداء حينئذ، بقطع النظر عن مبدئه، ضربا من الإنشاد ينهج نهج السرعة لاقتراب مقاطع الترجيع، وهي القوافي، بعضها من بعض؟ إنّ ما يعزّز هذا القول أنّ بعض الحداة في القرن الثاني هجريّا صار يحدو بغير الرجز في معنييه العامّ والخاصّ، أي باعتباره شكلا من أشكال الشعر أو وزنا من أوزانه. فقد روى الأصفهاني في أخبار الجارية بَصْبَصَ أنّ أبا جعفر المنصور قال:

---

1. الأخفش، **القوافي**، ص 75.

2. ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة (ر.ج.ز).

3. يذهب ابن جنّي إلى "أنّ ما كان من الرجز على ثلاثة أجزاء فهو بيت كامل، وليس بنصف بيت على ما ذهب إليه أبو الحسن". ابن جنّي، **المنصف**، تحقيق إبراهيم مصطفى وأحمد أمين، دار إحياء التراث القديم، القاهرة، ط1/1954، 1/ 66.

4. ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة (ر.ج.ز). والبيت شاهد من شواهد المنسرح. انظر مثلا: ابن السرّاج، **العروض**، ص 337. ومن اللافت أنّ كلّ التصانيف العروضيّة تمثّل على منهوك المنسرح بهذا البيت، والمنهوك كما قال التبريزي هو "ما أُسقط ثلثاه"، **الكافي**، ص 145، ويقتضي ذلك أن البيت الشاهد له شطران في كلّ منهما جزء واحد. وهو بهذا يخالف نظام الاقتطاع في الأجزاء القائم على الأواخر لا البدايات، ووزن هذا البيت هو "مستفعلن مفعولانْ". ويبدو أنّ الذي منعهم من اعتباره مجزوءا، وهو الأقرب إلى النظام، تخصيصهم التقفية الدائمة للشطور بالرجز، ممّا يدلّ على ما نحن بصدده من التمييز بين الرجز شكلا من أشكال القول والرجز وزنا مخصوصا.

5. **نفسه**.

"ولكنّ الّذي يعجبني أن يحدو بي الحادي الليلة بشعر طريف العنبريّ، فهو آلف في سمعي من غناء بصبص، وأحرى أن يختاره أهل العقل. قال: فدعا فلانا الحادي (...) وكان إذا حدا وضعت الإبل رؤوسها لصوته وانقادت انقيادا عجيبا، فسأله المنصور ما بلغ من حسن أدائه. قال: تُعطّش الإبل ثلاثا، أو قال خمسا، وتُدنى من الماء، ثمّ أحدو فتتبع كلّها صوتي، ولا تقرب الماء. فحُفظ الشعر وكان [من الكامل]:

إِنِّي وَإِنْ كَانَ ابْنُ عَمِّي كَاشِحًا   لَمُزَاحِمٌ مِنْ دُونِهِ وَوَرَائِهِ

(...) فلمّا كان الليل حدا به الحادي بهذه الأبيات، فقال: هذا والله أحثّ على المروءة وأشبه بأهل الأدب"[1]. فهذا الخبر يلفتنا إلى أمرين:

- أوّلهما أنّ الأبيات السبعة التي كان بها الحداء وزنُها من الكامل لا من الرجز. ومهما يُقل عن التشابه بين البحرين إذا ما "أُضمرت" مُتَفاعلن فصارت مستفعلن، بأن استبدل المقطعان القصيران بمقطع طويل، فإنّ بينهما اختلافا كبيرا من حيث المبدأ لأنّ بحر الكامل فيما يقول الأخفش نفسه "شعر تُوهِّم فيه الطول والثقل وعلى ذلك وضعوه"[2]، بينما يتّصل الرجز بالخفّة والسرعة. والأبيات فضلا عن ذلك وردت تامّة الوزن مستوفاة غير مشطورة ممّا لا يجعل "الانتقال من بيت إلى بيت سريعا". ولهذا لا يبقى لمصطلح الحداء من معنى في هذا السياق غير الإشارة إلى نمط من الأداء يسلكه الحادي وإن لم يقتضه الشعر.

- وأمّا الأمر الثاني فهو أنّ الحداء في الخبر، وإن كان ذا صلة بالإبل فاعلا فيها كلّ ذلك الفعل، فإنّ النهوض به لم تُمله حاجة السوق والزجر قصرا ولكنّما هي حاجة الخليفة إلى التمتّع بالآلف في السمع والتأنّس بأهل الأدب. فتحوّلت وظيفته من وجهة العمل إلى وجهة الإمتاع بالشعر ممّا يؤكّد العدول الذي ذهبنا إليه في خبر النبيّ. وهو تحوّل يبلغ أقصى المدى حينما يطلب الخليفة ووزيره من الراوية في قصر الخلافة، حيث لا إبل ولا عمل، أن يحدو، شأن ما حدّث به الأصمعيّ وهو اللغويّ الراوية عن نفسه في خبر طويل: "ثمّ التفت إليّ الفضل فقال: أُحد بنا ليلتك منشدا، هذا سيّدي أمير المؤمنين قد أصغى إليك مستمعا، فمُرَّ ويحك في عنان الإنشاد (...) فمررت في سنن الإنشاد"[3]. وقد يكون الفعل "حدا" ها هنا غير جارٍ مجرى الحقيقة أو يكون صار فعلا من أفعال القول معاقبا للفعل "أنشد" قد يستعمله الرواة كلّما كان المقول شعرا، ولكنّه مع ذلك دالّ على تحوّل في التمثّل آل به إلى عدّه تعبيرا آخر عن الإنشاد أو علامة على ضرب منه.

---

1. الأصفهاني، **الأغاني**، 15/ 30-31.
2. الأخفش، **العروض**، ص 151.
3. ابن عبد ربّه، **العقد الفريد**، 6/ 141.

2.2.1.3. النصْبُ:

يذهب "لسان العرب" إلى أنّ النصب "ضرب من أغاني الأعراب"[1]. وهو ينقل فضلا عن ذلك، كدأبه في التصنيف، معطيات مهمّة يمكّن سبرها من تدقيق خصائصه وبيان ما يشترك فيه مع غيره وما به يختلف. ويمكن أن نقف في مادّته على السمات المفيدة الآتية. فالنصب أوّلا "غناء الركبان"[2]. ورغم اقتضاء الركوب إبلا فالراجح ألاّ صلة له بالسعي إلى تجميعها أو حثّها على السير ممّا لا يجعله يتنزّل في جدول الحاثّات على العمل شأن غيره. ودليل ذلك قصّة نشأة كلمة "العقيرة". فهي مخبرة بهذا التمايز. "قال الأزهري: وقيل فيه هو رجل أصيب عضو من أعضائه، وله إبل اعتادت حداءه، فانتشرت عليه إبله فرفع صوته بالأنين لِما أصابه من العَقْرِ في بدنه فتسمّعت إبلُه فحسبنه يحدو بها فاجتمعت إليه، فقيل لكلّ من رفع صوته بالغناء: قد رفع عقيرته"[3]. ففي هذا الخبر أوّلا تمييز جليّ بين الضربين من الأداء يظهر في قصد المترنّم والدافع إليه وفي هيئة تقبّله عند الحاضرين وعند رواة الخبر. وهو ثانيا يجعل للكلمة تاريخا فيه تخلّقت فصارت عنوانا لنمط من الأصوات إذ تؤدّي الأشعار.

على أنّ القدماء تنبّهوا فيما يبدو إلى هذا التواشج فقارنوا، وهذه هي السمة المفيدة الثانية، بين هذين الضربين من الغناء. فـ"قال أبو عمرو: النصب حداء يشبه الغناء"، وقال الجوهريّ عاكسا علاقة المشابهة: "هو غناء لهم يشبه الحداء إلاّ أنّه أرقّ منه"[4]. فالنصب بهذا المعنى أقرب إلى الغناء منه إلى الحداء أو هو في منزلة بينهما. وقد تمّ التعبير عن هذا التوسّط بـ"الرقّة"[5]. ولكنّ هذه العبارة وإن تُلْقِ ببعض معناها في النفس لا تفصح عن مرادها بالدقّة اللازمة. ذلك أنّها قد تدلّ في المطلق على رقّة العبارة أو على موضوع قول تهشّ له النفس وتبشّ. ولهذا اقتضى النظر أن نتتبّع باقي دلالات الجذر (ن.ص.ب) ممّا له صلة بالسير وركوب الرواحل عسى أن نضبط هذه الصفة على وجه الدقّة. وقد بدا لنا الوقوف على الاستعمالات الآتية مفيدا:

- "النَّصْبُ أن يسير القوم يومهم. وهو سيرٌ ليّن".
- "قال النضرِ: النصْبُ أوّلُ السير ثمّ الدبيبُ ثمّ العَنَقُ ثمّ التزيّدُ ثمّ العَسْجُ ثمّ الرَّتَكُ ثمّ الوخْدُ ثمّ الهَمْلَجَةُ".

---

1. ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة (ن.ص.ب).
2. **نفسه**؛ ابن عبد ربّه، **العقد الفريد**، 7/ 6: "والذي لا ينكره أكثر الناس غناء النصب، وهو غناء الركبان".
3. ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة (ع.ق.ر). وانظر فيه قول الجوهري: "قيل لكلّ من رفع صوته عقيرة. ولم يقيّد بالغناء".
4. **نفسه**.
5. استند ناصر الدين الأسد إلى هذه الصفة واكتفى بالقول: "ولعلّنا لا نغلو إذا لمحنا فيما تقدّم أنّ النصب قنطرة تتوسّط الحداء والغناء، اجتازها الغناء العربيّ في انتقاله من الحداء الساذج الغليظ إلى الغناء الفنّيّ المصنوع". راجع كتابه: **القيان والغناء في العصر الجاهليّ**، بيروت، دار الجيل، ط3/1988، صص 96-97.

إنّ هذين التعريفين يقدّمان في تقديرنا صفتين أساسيّتين للنصب: أُولاهما الامتداد والزمن الطويل كما يبيّن لفظ "اليوم"، ذلك أنّ ما يقع معه في الجدول نفسه هو "ساعتَهم" أو "صباحَهم" أو ما سوى ذلك من مقادير الأوقات، واختيار اليوم دونها دليل على الطول والامتداد؛ وثانيتهما "اللين"، وتمّ التعبير عنها كذلك بـ"أوّل السير"، وتوضّحت بما تلا النصب من أسماء عنت بالتدرّج معنى الحثّ والإسراع فيه ممّا يدلّ على أنّ المراد بـ"اللين" هو الترسّل والتمهّل. فإن نحن ضممنا الصفتين وأدرجناهما في سياق الغناء، أضحت الرقّة دالّة على ترفّق في الأداء يستدعيه طول البيت وكثرة أجزائه ومقاطع الصوتيّة. وهذا نمط من التغنّي على النقيض تماما من الحداء الذي يقتضي كما تبيّنّا آنفا السرعة وقصر الأبيات.

إنّ الشعر الذي يُنصب به إذن، وهذه هي السمة المفيدة الثالثة، كثيرةٌ أجزاءُ أبياته متباعدةٌ مواضعُ الوقف والترجيع فيه. وقد عبّر بعض القدماء عن ذلك لـمّا حدّ النصب بقوله: "هو الّذي أُحكم من النشيد وأُقيم لحنه ووزنه"[1]. فإن نحن استوضحنا معنى "الإحكام" و"الإقامة" ألفيناه موصولا بالقصيد دون الرجز بصفته شكلا شعريّا لا وزنا عروضيّا، ولهذا عُدّ من القصيد الرجز التامّ[2]. وهو ما نتبيّنه من قول الأخفش: "جميع الشعر قصيد ورمل ورجز. أمّا القصيد فالطويل والبسيط التامّ والكامل التامّ والمديد التامّ والوافر التامّ والرجز التامّ. وهو ما تغنّى به الركبان. وزعم بعضهم أنّهم يتغنّون بالخفيف"[3].

وقد نفهم من الإلحاح على التمام في نعت البحور تعبيرا واضحا عن إحكام النشيد لما يوجبه من ترسّل لا يستوي مع المجزوء بله المشطور والمنهوك. ولكنّ معنى إقامة اللحن، فيما نرجّح، لا رابط له بطرائق الغناء وصنوف الصنعة فيها. فقد خصّ العرب هذه الطرائق باسم السناد. وأمّا النصب فغناء شائع بينهم يؤدّونه في "أكثر أحوالهم"[4] ولا يختصّ به أحد منهم ممّا يوجّه معنى اللحن توجيها مطلقا عامّا هو ما انتهينا إليه من التؤدة في الترنّم. وفي أخبار الأوائل ما يقوم دليلا على ذلك. فقد روى المبرّد "عن عبد الرحمان بن عوف أنّه قال: أتيت باب عمر بن الخطّاب رحمه الله فسمعته ينشد بالركبانيّة [من الطويل]:

وَكَيْفَ ثَوَائِي بِالْمَدِينَةِ بَعْدَمَا   قَضَى وَطَرًا مِنْهَا جَمِيلُ بْنُ مَعْمَرِ"[5]

---

1. ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة (ن.ص.ب).

2. انظر مقدّمة "باب في الرجز والقصيد" في **العمدة** لابن رشيق، 1/ 292.

3. الأخفش، **القوافي**، ص 74. وليس المقصود بالرمل هنا البحر العروضيّ المعروف. فـ"كلّ ما كان غير هذا من الشعر وغير الرجز فهو رمل". ص 75.

4. ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة (غ.ن.ي).

5. المبرّد، **الكامل**، 2/564. وجميل بن معمر هذا هو الجمحيّ لا العذريّ وهو شاعر جاهليّ أسلم عام الفتح.

وحدّث ابن عبّاس عن صحبته في سفر لعمر أيضا فقال: "فسايرته ساعة، ثمّ ثنى رجله على رجله ورفع عقيرته عند ذلك ينشد بالنصب وهو يقول [من الطويل]:

وَمَا حَمَلَتْ [مِنْ] نَاقَةٍ فوقَ ظهْرِهَا أَبَـرَّ وأَوْفَى ذِمّـةً مـن مُحَمَّـدِ"[1]

إنّ في هذين الخبرين عن الخليفة الثاني تداخلا لافتا في الاستعمال بين الإنشاد من جهة والنصب ورفع العقيرة والركبانيّة من جهة ثانية. وهو تداخل يكشف أنّ للإنشاد ضروبا عند العرب منها هذا الّذي تفصح عنه هذه المصطلحات. غير أنّ هذا الوضوح في الإنباء بالظاهرة لا يسم مختلف النصوص في هذا السياق. أفنعتبر الشاعر منشدا بالنصب، أي مترنّما على النحو الذي دقّقنا صفاته، كلّما عثرنا على هذه العبارة تسم فعل الأداء؟ أم نعتبر "العقيرة" في مثل قول الرواة مخبرين عن الشعراء: "رفع عقيرته ينشد"[2] و"رفع عقيرته يتغنّى"[3] دالّة على الصوت المجرّد دون إفصاح عن سبيله في التشكّل؟ أفتكون العبارة من المسكوكات التي افتقدت دلالتها الأولى فلم يظلّ منها غير الدالّ مخبرا عن نهج قديم ولّى، فلا يكون المدلول حاضرا إلاّ بالغياب وغير قائم إلاّ في الذهن على هيئة الأشكال العامّة القديمة التي يستدعيها المتكلّمين بنوع من الحنين إليها؟

إنّ القول الفصل لا يتهيّأ للباحث. ذلك أنّنا وإن كنّا على خبر بأنّ النصب لم ينقطع مع الجاهليّة كما أحبّ الرسول[4] أو غاب عن القرون اللاحقة، فإنّ القدماء يحدّثون عنه بطريقة توحي بخفوته وضيق دائرة أدائه[5]، وهو ما نستنتجه من حديث ابن جنّي الآتي: "سألت غلاما من آل المهيّا فصيحا عن لفظة من كلامه لا يحضرني الآن ذكرها. فقلت: أكذا أم كذا؟ فقال: كذا بالنصب، لأنّه أخفّ. فجنح إلى الخفّة، وعجبتُ من هذا مع ذكره النصب بهذا اللفظ. وأظنّه استعمل هذه اللفظة لأنّها مذكورة عندهم في الإنشاد الّذي يقال له النصب ممّا يتغنّى به الركبان"[6]. فعجب ابن جنّي عائد إلى استعمال

---

1. أبو زيد القرشي، **جمهرة أشعار العرب**، ص 68. وما وضعناه بين معقّفين كلمة سها عنها المحقّق وأضفناها من رواية البيت نفسه في ص 40.

2. المبرّد، **الكامل**، 423/1.

3. ابن عبد ربّه، **العقد الفريد**، 6/ 118؛ 7/ 18، 63؛ 8/ 140.

4. في "الفائق في غريب الحديث" للزمخشري قول لافت: "كانت هِجّيري العرب التغنّي بالركبانيّ وهو نشيد بالمدّ والتمطيط إذا ركبوا الإبل وإذا انبطحوا على الأرض وإذا قعدوا في أفنيتهم وفي عامّة أحوالهم. فأحبّ الرسول أن تكون قراءة القرآن هِجّيراهم، فقال ذلك، يعني ليس منّا من لم يضع القرآن موضع الركبانيّ في اللهج به والطرب عليه". جار الله الزمخشري، **الفائق في غريب الحديث**، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، 1971، 2/ 36-37.

5. من الأدلّة على ذلك ما يذكره العسكري في "الأوائل" أنّ العرب تركوا النصب "فلم يُذكر حتّى أعاده جحظة". أبو هلال العسكريّ، **الأوائل**، تحقيق محمد السيد الوكيل، دار البشير للثقافة والعلوم الإسلاميّة، مصر، ط1/ 1987، ص 434.

6. ابن جنّي، **الخصائص**، 78/1.

مصطلح النصب في غير موضعه، لأنّ الخفّة الّتي استند إليها الغلام في ترجيح مذهبه في الكلام ليست من خصائص المحلاّت الإعرابيّة ولا من طبيعتها أن يكون بعضها أخفّ من بعض. وإنّما هي من شأن وحدات اللفظة الصوتيّة وهي في هذا السياق حركة الفتحة. فلمّا تناقض معنى ما جنح إليه هذا الغلام الفصيح مع ما عبّر به عنه, كان التعجّب من ابن جنّي حتّى دُفع إلى تأويل لفظه بإحلاله في غير حقل المصطلحات النحويّة، وهو النصب شكل من أشكال التغنّي بالشعر. على أنّ المهمّ في رأينا من استعمال تلك الألفاظ الّتي تشير معانيها الأُوَلُ إلى ضرب من الغناء أنّها قد داخلت خطاب الرواة فصارت من جملة ما يستخدمونه في التعبير عن الإنشاد. وأيّا يكن انفصامه عن سيرته الأولى، فإنّ الجنوح إليه علامة على بقاء أثر بعد عين، له على الأقلّ وجهان: اختصاصه بالقصيد دون الرجز، وتطلّبه الترسّل دون الإسراع.

3.2.1.3. الهَزَجُ:

تتوزّع هذا المصطلح معانٍ متعدّدة ليست العلاقة بينها على قدر كاف من الجلاء. فهو يطلق من جهة على وزن من أوزان الشعر كما فصّلها الخليل واصطلح على أسمائها في علم العروض. وهو يطلق من جهة ثانية على ضرب من أغاني العرب قديم النشأة لم يُجلب من غناء فارس والروم كما يظهر من قول حمّاد بن إسحاق الموصليّ: "تذاكرنا يوما الهزج عند المأمون، فقال عمرو بن بانة: ما أقلّه في الغناء القديم. فقال إسحاق: ما أكثره فيه. ثمّ غنّاهم ثلاثين هزجا في إصبع واحدة ومجرى واحد، ما عرفوا جميعا منها إلاّ نحو سبعة أصوات"[1]. أمّا خصائصه فيما يروي ابن رشيق فهي مجملة في أنّه "الخفيف الّذي يُرقص عليه ويُمشى بالدفّ والمزمار فيطرب ويستخفّ الحليم"[2]. وفضلا عن هذين الاستعمالين فقد توضّح لنا، كما سنتبيّن الآن، أنّه ضرب من الإنشاد مخصوص متميّز عن النصب والحداء. فهل لمختلف هذه المعاني وجوه من الصلات؟ وهل يفصح بعضها عمّا يسكت عنه الآخر؟ إنّ الهزج بحقّ مصطلح مشكل[3].

إنّ السبيل إلى إدراك معنى المصطلح من زاوية موضوعنا مبدؤها في رأينا قولان يبدوان في الظاهر متناقضين لا سبيل إلى الجمع بينهما ولكنّهما في الواقع يكشفان عن سياقين متمايزين لاستعماله عند العرب. وهذان القولان يردان في المادّة المعجميّة التي للجذر (هـ.ز.ج) في "لسان العرب"، وليس ابن منظور في ذلك إلاّ ناقلا عن المعاجم السابقة له ممّا يعفينا عموما من العودة إليها. أمّا القول الأوّل فهو أنّ "الهزج

1.الأصفهاني، **الأغاني**، 5/ 225.

2.ابن رشيق، **العمدة**، 2/ 1128. ابن عبد ربّه، **العقد الفريد**، 7/ 23. وانظر حديث الفارابي عن الهزج ضربا من الغناء في: كتاب **الموسيقى الكبير**، صص 1024-1029.

3.راجع الأسئلة المهمّة التي بسطها بلاشير بخصوصه في مقاله:

Contribution à l'histoire de la métrique arabe, in. Analecta, p. 103-105.

من الأغاني، وفيه ترنّم" وهو ما يُلحقه بالضربين السابقين أي الحداء والنصب، ويدرجه في القسم الذي ميّزه سيبويه أوّلا في مطلع حديثه عن وجوه القوافي في الإنشاد. وأمّا القول الثاني فيذهب عكس مذهب الأوّل ويؤكّد أنْ "ليس الهزج من الترنّم في شيء"، وهو ما يدعونا من جديد إلى التدقيق في معاني هذا المصطلح عسى أن نرفع بعض اللبس. غير أنّ العود إلى سياق مجرى "الترنّم" في معاجم اللغة لا يزيد المصطلح دقّة, لأنّ الألفاظ الّتي استخدمها اللغويّون في شرحه ممّا اطّرد في الحديث عن الغناء والإنشاد والترتيل جميعا. فالترنّم كما ذكرناه أعلاه هو "التطريب والتغنّي وتحسين الصوت بالتلاوة". كما أنّ النظر في مختلف مجاريه في بعض الأحاديث النبويّة وأخبار الشعراء والرواة والمغنّين لا يقود إلى معنى واحد محدّد، أو هو يعيّن مساحة من طرائق الأداء ممتدّة تضيق وتتسّع بحسب السياق. فقد جاء في الحديث "مَا أذنَ اللَّهُ لِشَيْءٍ إذْنَه لِنَبِيٍّ حَسَنِ التَّرَنُّم بِالْقُرْآنِ" وفي رواية "حَسَن الصَّوت يَتَرَنَّمُ بِالْقُرْآنِ"[1] وجاء في الأخبار ما ينبئ باستعمال المصطلح مرادفا للغناء[2]، وقد يأتي بمعنى الابتداء قبل الشروع في الغناء شأنه في ذلك شأن النشيد الذي اطّرد في كتاب "الأغاني" جريانه على أنّه مقدّمة أولى للغناء[3]. وهي الدلالة التي استقرّت فيما يبدو حين صار الغناء صناعة لها أهلها ولها أحكام وقوانين. فقد ذكر الفارابي أنّ "نغم المبادئ" إذا قام على "جزء القول الذي في اللحن" ولم "يُخرَجْ به عن العادة في المخاطبة" "فإنّ العرب تسمّيه النشيد"، تمييزا له عن "الاستهلال" المعتمد على "جزء صغير من القول"[4]، ممّا يبيّن أنّ النشيد لا يعتدّ به بل لا يسمّى النغم كذلك إلاّ إذا استغرق أجزاءً من القول تامّةً حتّى يشابه إنشاد الشعر وأداءه في الثقافة العربيّة، وهو معنى "العادة في المخاطبة". وفضلا عن ذلك، فإن من معاني النشيد "الشعر المتناشد بين القوم ينشد بعضُهم بعضًا"[5]. والنقّاد ورواة الأخبار كانوا يسمّون الشعراء "أصحاب النشيد"[6]، ولا يقصدون من التسمية غير الشعر وإنشاده.

ولكلّ ذلك، ليس للدارس من مناص غير أن يعتبر أنّ ثمّة هزجين: هزجا تحدّثت عنه بعض الأخبار لا ترنّم فيه بمعنى الغناء وهو ضرب من ضروب النشيد، وهزجا نصّت أخبار أخرى على أنّ فيه ترنّما وهو وجه من أوجه الغناء. وقد يكون بينهما تشابه

---

1. ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة (ر.ن.م).

2. يظهر إجراء الترادف من قول معبد التالي: "والله لقد صنعت ألحانا لا يقدر شبعان ممتلئ ولا سقّاء يحمل قربة على الترنّم بها، ولقد صنعت ألحانا لا يقدر المتّكئ أن يترنّم بها حتى يقعد مستوفزا ولا القاعد حتّى يقوم". الأصفهاني، **الأغاني**، 1/ 48.

3. انظر مثلا قول الأصفهاني: "والغناء لِبنان خفيفُ رمل مطلقٍ ابتداؤه نشيد". **نفسه**، ص 52.

4. الفارابي، **الموسيقى الكبير**، صص 1161-1162. وانظر أيضا: العسكري، الأوائل، ص 434.

5. ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة (ن.ش.د).

6. ابن عبد ربّه، **العقد الفريد**، 1/ 113.

ما دام اللفظ جرى عليهما معا ولكنّ اختلافهما متأكّد بحسب النصوص ولكلّ مقامه. فأحدهما يُرقَص عليه ويُستعمل فيه الدفّ والمزمار، والآخر المعوّلُ فيه على الصوت وحده وهو أداء مخصوص للشعر. والذي يؤكّد هذا التمييز ما قاله المغيرة في سياق البحث عن الوصف الأمثل للنبيّ والقرآن: "لقد عرفنا الشعر كلَّهُ رَجَزَهُ وهزجه وقريضه ومقبوضه ومبسوطه فما هو بالشعر"[1]. فإنّ الرجز والهزج ها هنا لا يمكن أن يكونا في تقديرنا عنوانين لأوزانٍ سطّر الخليلُ بنُ أحمد أمثلتها وأحكم أبْنيتها بعد قرابة القرنين. وإنّما هما شكلان من أشكال الشعر يختلفان موضوعا وغرضا، والأهمّ أنّ كلّ واحد منهما يقتضي أداءً مخصوصا، شأنُهما في ذلك شأنُ القريض أو القصيد كما أشرنا إلى ذلك أعلاه[2]. فذانك هما مقبوض الشعر، والقصيدُ مبسوطه. والقبض والبسط صفتان للأداء أولاهما موسومة بالسرعة ومتّصلة بالحداء خاصّة. جاء في "اللسان": "والقابضُ السائقُ السريعِ السَّوْق (...) والقبضُ السوْقُ السريعُ. يقال: هذا حادٍ قابضٌ، قال الراجز:

كَيْـفَ تَرَاهَـا وَالحُـدَاةُ تَقْـبِضُ   بِالْغَمْـلِ لَـيْلاً وَالرِّحَـالُ تـنْغِضُ". [3]

وأمّا الثانية فعلى النقيض موسومة بالترسّل والتمهّل، فـ"البسط نقيض القبض"[4]. إنّ إنّ المغيرة إذن استدعى أنماط الأداء المألوفة أوّل ما وازن بين النصّين، قبل أن ينتهي إلى إخراج القرآن من جنس الشعر.

وليس لهذا المصطلح حين يدلّ على ضرب من النشيد علاقة مباشرة واضحة به حين يستخدم في علم العروض. فبحر الهزج لم يكن من البحور الّتي نظم عليها الشعراء الجاهليّون كما تكشف الإحصاءات الّتي أنجزها الدارسون لدواوينهم[5]. ورغم أنّ من شأن هذه الدواوين وظروف جمعها وروايتها وفقدان بعضها ما يمكن ألاّ يؤدّي إلى النفي الباتّ, فإنّ غيابه من بعضها ونزره في الأخرى, دالاّن على عدم احتفاء العرب على الأقلّ بهذا المنوال من الوزن. ومع ذلك فإنّ تسمية الخليل بن أحمد وزنا من أوزان الشعر باسم الهزج قد تعود إلى ما لاحظه من شبه بين انتظام مقاطعه ومقتضاه

---

1. ابن هشام، **السيرة النبويّة**، تحقيق مصطفى السقّا وإبراهيم الأبياري وعبد الحفيظ شلبي، القاهرة، مكتبة الحلبي، 1955، 1 / 270.

2. بهذا نحن نخالف الاستنتاجَ المتسرّع الذي ذهب إليه سيّد البحراوي حينما اعتبر استنادا إلى هذا القول المنسوب إلى الوليد بن المغيرة أنّ العرب كانت تعرف تفصيلا أوزان الشعر على النحو الذي يوجد في كتب العروض. انظر كتابه: **العروض وإيقاع الشعر العربيّ: محاولة لإنتاج معرفة علميّة**، مرجع سابق، 1993، ص 16.

3. ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة (ق. ب. ض). والغملُ اسم موضع بحسب المحقّق.

4. "وبسط الشيءَ نشره (...) وتبسّط في البلاد أي سار فيها طولا وعرضا (...) وانبسط النهار وغيره امتدّ وطال". **نفسه**، مادّة (ب.س.ط).

5. في إحصاء محمد العلميّ لدواوين شعراء الجاهليّة ثمانية أشعار فقط على بحر الهزج. انظر: **عروض الشعر العربي**، 1/ 19.

في المنطق وهذا الشعر القديم، فقد رُوى عن الأخفش أنّه سأل الخليل عمّا استند إليه في تسمية بحور الشعر, فقال في الهزج: "لأنّه يضطرب, شُبّه بهزج الصوت"[1].

وإنّ المتتبّع لهذا المصطلح في سياق الإخبار عن الشعراء ورواتهم يقف على ما يؤكّد هذا المنزع في استعماله. ومن ذلك ما حدّث به الشاعر نُصيب عن جميل بن معمر، قال: "(...) فصاح به عبد الرحمان: هيا جميل هيا جميل. فالتفت فقال: من هذا؟ فقال: أنا عبد الرحمان بن أزهر. فقال: قد علمتُ أنّه لا يجترئ عليّ إلاّ مثلك. فأتاه فقال له: أنشدنا. فأنشدهم [من الطويل]:

نَحْنُ مَنَعْنَا يَوْمَ أَوْلٍ نِسَاءَنَا وَيَوْمَ أُفَيٍّ وَالأَسِنَّةُ تَرْعُفُ

(...) قال: ثمّ قال له: أَنشِدْنا هزجا. قال: وما الهزج؟ لعلّه هذا القصير. قال: نعم. فأنشده. قال الزبير [بن بكّار، وهو أحد رواة الخبر]: لم يُذكر في هذا الخبر من هذه القصيدة الهزج سوى بيتين، وأنشدنا باقيها بهلول بن سلمان (...): [من الخفيف]

رَسْمِ دارٍ وَقَفْتُ في طَلَلِهْ كِدْتُ أَقْضِي الغَدَاةَ من جَلَلِهْ

(...) قال: فأنشده إيّاها حتّى فرغ منها"[2].

إنّ هذا النصّ يمكّننا من استخلاص سمتين أساسيّتين للهزج باعتباره ضربا من الإنشاد: أولاهما أنّه غير مخصوص بالوزن الذي يسمّى كذلك في علم العروض، فـ"القصيدة الهزج" الّتي أنشدها جميل هي من الخفيف التامّ[3]. وإنّما الذي يختصّ به هو "القِصَر". وليس لمعناه كما هو ظاهر صلة متينة بمدى البيت، ولذلك توجّه وجهة الأداء ووتيرته. فإن نحن استوضحنا معنى الإنشاد "القصير" لم نلفه غير السرعة فيه، أي غير نحوٍ من الأداء تقصُر فيه المدّة الزمنيّة التي يستغرقها النطق بالقول مقطّعا بحسب القوافي. وهو ما يعزّزه ما ينقله ابن منظور: "الهزج: الخفّةُ وسرعةُ وقعِ القوائمِ ووضعِها" و"الهزج تدارك الصوت في خفّة وسرعة"[4]. وهو أيضا ما نبّه إليه أبو بكر الأنباري في شرحه لبيت عنترة إذ يصف تغريد الذباب فقال: "الهزِجُ السريعُ المتدارِكُ صوته (...) والهزج: خفّة وتدارك. ويقال: فرس هزج، إذا كان خفيف الرفع والوضع سريع المناقلة. والهزج من الشعر: الخفيف منه"[5]. ولا يبعد مع ذلك أن تتّصل هذه الوتيرة بغير التامّ من من البحور ما دام تامُّها والمحكم من النشيد من شرط النصب. أمّا السمة الثانية فذات

---

1. ابن رشيق: **العمدة**، 1/ 220.

2. الأصفهاني، **الأغاني**، 8/ 68-69.

3. نشير إلى أنّ القصيدة كما رواها الأصفهاني اشتملت على ثلاثة عشر بيتا, ولم تأت أعاريضها على نسق واحد, فقد جاءت أحيانا وافرة تامّة: فاعلاتن (الأبيات 2، 4، 5، 6، 7، 10، 11, 12) ووردت أحيانا أخرى محذوفة: فاعلن، بإسقاط المقطع الأخير من العروض (الأبيات 3, 8, 9, 13، عدا الطالع وهو مصرّع). وهو تنويع لم تنصّ عليه تصانيف علم العروض ولا ينسجم مع منوال الوزن ولا أمثلته.

4. ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة (هـ.ز.ج).

5. الأنباري، **شرح القصائد السبع الطوال الجاهليّات**، 1/ 315.

صلة بغرض القصيدة. فالذي أنشده جميل هزجًا غزلٌ وتشبيب، والقصيدة الّتي أنشدها سابقا فخرٌ وهجاء[1]. وهذا الترابط بين الأداء والغرض يفصح عنه بدوره معنى اللفظ في اللغة، فـ"الهزج: الفرح، والهزج: صوت مطرب"[2]. ويثبته كذلك وصف ابن عبد ربّه له في قوله: "هو الّذي يثير القلوب ويهيّج الحليم"[3].

إنّ الهزج بهاتين السمتين قد أشبه الحداء من جهة وفارقه من أخرى. فإن هما اقتضيا معا نوعا من الإسراع في الإنشاد، فإنّ الغرض منهما مختلف إذ ليس بين الحداء وهذا السبيل في إطراب القلوب وإثارتها رابط بحسب ما تبيّنّا أعلاه.

لقد سعينا من الوقوف عند ضروب الإنشاد الأولى هذه التي اشتبهت بالغناء وعبّر عنها سيبويه بالترنّم إلى أن نبيّن أنّ الشعر عند العرب قد عبّرت عنه أحيانا مصطلحات خلصت للدلالة على أدائه وأنّ المشافهة لـمّا كانت إطارا للتواصل ورحما للشعر استدعت أن تتمايز الأشكال فيها بحسب وظائفها وأنماط النهوض بها وأدائها. وهكذا بدت لنا مصطلحات الحداء والنصب والهزج معبّرة لا عن طريقة في القراءة فحسب ولكنّها عبّرت أيضا عن شكل للشعر يسمه وزن ما أو غرض. وهي بعد كلّ ذلك مفصحة عن وجه حضور المنظوم من الكلام في ثقافة شفويّة لا ترى للصوت مثيلا في الإبانة عن خصائصها فتحتفي به أيّما احتفاء وتُجريه فنونا، وإنّما هي تنهج مع الأشعار هذه النُّهوج لأنّها تتمثّلها على ذلك النحو وترى إلى الأوزان مدخلها إليها ومعبرها إلى الاستمتاع بها.

2.3. الإنشاد وضروبه:

قد يتوقّع القارئ من تفصيلنا القول في الترنّم وضروبه أنّ الإنشاد على نحو مختلف عنه تمام الاختلاف، ما دام سيبويه نفسه قد ميّز في وجوه الوقوف على القافية بينهما وعقد لكلّ منهما قولا. والواقع أنّ الأمر بحاجة إلى تمحيص. ذلك أنّ صاحب "الكتاب" في حديثه عن هذين النمطين من الأداء قد فرّق أيضا بين ما يشترك فيه العرب وما هم فيه مختلفون. فالترنّم، أو الإنشاد مع الترنّم مثلما يوحي عنوان الباب، له مسلك واحد في الوقف على القافية عند العرب هو الذي تبيّنّاه في مفتتح هذا الفصل، وهو التعويل على الحركات الطويلة بغاية المدّ والترجيع والتطويح بحسب عبارة ابن جنّي. وأمّا "إذا أنشدوا ولم يترنّموا" فهم مختلفون بحسب عادة كلّ قبيلة في أدائها، أي أنّ الإنشاد الخالص، إن صحّ الوصف، يتنوّع على النحو الذي ألفته كلّ لهجة من لهجات العرب في احتفائها بالأصوات إذا انتظمت نحوا من الانتظام في قول. فنحن

---

1. قال ابن حسّان بعد سماعه القصيدتين: "والله ما لأحد منهم مثلُ هجائه ولا نسيبه". 8/ 69.
2. ابن منظور، لسان العرب، مادّة (هـ.ز.ج).
3. ابن عبد ربّه، العقد الفريد، 6/ 35.

إذن إزاء ضرب عامّ من الأداء يشترك فيه كلّ العرب هو المسمّى ترنّما، وضروب أخرى خاصّة بكلّ جماعة لغويّة هي التي دقّق سيبويه مظاهر التنوّع فيها. ومع ذلك فإنّنا سنلاحظ بعض التداخل بينها جميعا.

1.2.3. في الوقف على القافية:

وتوجد بحسب سيبويه ثلاثة مسالك عُرفت عن العرب في الوقف على القافية إذا أنشدوا ولم تكن غايتهم الترنّم. وهو حين يعرضها يوجز في الحديث عن بعضها ويتوسّع في أخرى بحسب ما يفرضه كلّ مسلك من مسائل صرفيّة وصوتيّة لا بمقتضى الانتشار، أو ما استقرّ عليه الإنشاد من بعد لـمّا توحّدت طرائق الأداء.

فأمّا المسلك الأوّل الذي ابتدأ به صاحب "الكتاب" فهو أقلّها حظّا في البيان فلم يستغرق ذكره إلاّ سطرين، وذلك لأنّه ينهج نهجِ الترنّم في الوقف على القوافي ممّا سبق أن بيّنّاه. وهو إنشاد أهل الحجاز فهم "يَدَعُون هذه القوافي ما نُوّن منها وما لم ينوّن على حالها في الترنّم، ليفرّقوا بينه وبين الكلام الذي لم يوضع للغناء"[1]. فهذا المسلك الأوّل إذن يصنع بالشعر متى أنشده ما يصنعه به حين يترنّم به ويتغنّى، لا يفرّق بين النمطين من الأداء في الوقف على القافية فهو ينزع إلى إطلاقها ويسعى أبدا إلى الإكثار من الحركات الطويلة فيها ما كان منها أصليّا من بنية الكلمة وما كان زائدا عليها.

على أنّ سيبويه يذكر في خاتمة الباب قولا مهمّا موصولا به، وهو أنّ التماثل في القوافي المطلقة من مضايق الشعر. ولـمّا كانت حركات الإطلاق ثلاثا هي الضمّة والفتحة والكسرة، وكان ثمّة في العربيّة نحوٌ آخر من النهايات تكون عليه الكلمات، وهو السكون إمّا على وجه البناء في أصل الكلمة مثل حرف التحقيق "قدْ" أو البناء الناتج عن الجزم مثل "اِفْعَلْ"، وكان ذلك كثيرا ما يقع في الكلام، احتاج النظام إلى أن يُلحق السكون بإحدى تلك الحركات. وهو يرى في هذا ممّا توسّع به العرب في تلك المضايق، فإذا وقع واحد من الساكن والمجزوم في القافية حُرّك آخره على غير المألوف فيه. وهذه الحركة الزائدة تقع في رأيه موقع المدّ في آخر الكلمة وإن لم تقتضه، فكلاهما مضاف على البناء "وليس إلحاقهم إيّاه الحركة بأشدّ من إلحاق حرف المدّ ما ليس هو فيه ولا يلزمه في الكلام"[2]. أمّا جنس الحركة البديلة عن السكون فهي الكسرة دون الحركتين الأُخْريين في الغالب الأعمّ. وذلك لأنّ القافية إذ يقف عليها الشاعر بالإطلاق إنّما يعاملها معاملة الوصل لا الوقف لو كان الكلام غيرَ الشعر، أو هو بحسب عبارة النحاة إجراءٌ للوقف مُجرى الوصل. وتلك هي السمة المميّزة للوقف على

1. سيبويه، **الكتاب**، 4/ 206.
2. **نفسه**، 4/ 214.

القافية. وبيانُ ذلك مجملا أنّنا لو أخذنا الفعل المجزوم أو المبنيّ على السكون مثل "انْزِلْ" ووقفنا عليه لم يتغيّره من آخره شيء، فإذا ما وصلناه بكلمة أخرى مثل "اليوم" وقلنا "إِنْزِلِ الْيَوْمَ"[1]، تحرّك آخره بالكسرة لالتقاء الساكنين. فإذا ما وقفنا بعد ذلك على الفعل وحده كأنّه موصول بغيره على وجه التوهّم كانت الكسرة آخر حركاته. فهذا الضرب من الوقف إذن هو وقف بنيّة الوصل. وهو الذي يبرّر كسر أواخر الأفعال إذا جاءت ساكنة في القوافي المطلقة. ويقدّم سيبويه على ذلك أمثلة منها قول امرئ القيس: [من الطويل]

أَغـرَّكِ منّي أنَّ حُبَّـكِ قـاتِلِي وَأَنَّكِ مَهْمَا تَأْمُرِي القلْبَ يَفْعَلِ

و"يَفْعَلْ مجزومٌ لأنّه جوابُ مَهْمَا"[2]. ولكنّ ذلك يكون إذا كان الوقف خالصا. فأمّا وقد كان وفي الذهن وصلٌ وإن لم يُنجز في الكلام تحرّكت اللام في آخره بالكسر. ولهذا سمّى الخليل الحركةَ الطويلة الناشئة بعد الرويّ المطلق وصلاً وصلةً مثلما تبيّناه في كلامنا عن العناصر المكوّنة للقافية.

وهذا المسلك في الوقف هو الذي يفسّر كلّ ما قد يراه بعضهم خروجا عن مقتضى العربيّة في الأفعال التي تأتي في القوافي مكسورة الآخر أو في الكلمات التي يعهدها على حال السكون فإذا آخرها صار مكسورا، ومثال ذلك "قَدْ" إمّا بمعنى التحقيق وإمّا بمعنى اسم الفعل "حسْبُ" وكفى. فقد وردت قافيةً في أحد أبيات معلقّة طرفة بن العبد على النحو الموالي: [من الطويل]

أخي ثِقَـةٍ لا ينْثَني عـن ضـرِيبَةٍ إذا قيلَ مَهْلاً قـالَ حـاجِزُهُ قَـدِ[3]

فأيّا يكن نوع "قدْ" ها هنا، حرفَ تحقيق أو اسمَ فعل بحسب ما نتأوّل به الجواب[4]، فإنّ ما يعنينا أنّ تحريك الدال بالكسر ناتج لا عن ضرورة من ضرورات الشعر، كما قد يسارع أحدنا بالحكم، ولكنّه عائد إلى نيّة الوصل. فإن نحن ألحقنا اسما أو فعلا أوّله ساكنٌ بهذا اللفظ مثل "الآنَ" أو "انقضى" كان كسر الدال واجبا: "قَدِ الآنَ" أو "قَدِ انْقضى"[5]. وهو ما يثبت أنّ إجراءات الوقف على أمثال هذه القافية مبنيّةٌ على حكم في

1. **نفسه**، 4/ 215.

2. السيرافي، **شرح كتاب سيبويه**، 5/ 84.

3. طرفة بن العبد، **الديوان** ، **شرح الأعلم الشنتمري**، مصدر مذكور سابقا، ص 54.

4. يذهب الشنتمري إلى أنّ "قدْ" تكون بمعنى "فرغ ومضى"، وذلك لأنّ المراد أنّ الدعوة إلى التمهّل لم يستجب لها، فإذا أمر حاجزه بالتأنّي والرفق أعجله السيف لمضائه"، وتكون أيضا بمعنى "حسبي" أي دعوة للكفّ عن طلب التأنّي والرفق. **نفسه**، ص 54.

5. هذا الإجراء هو الذي يفسّر أيضا كسر الميم أو ضمّها مع طول الحركة في مثل قولهم "كلّهم". فحركة الهاء في الضمير تكون ضمّة أو كسرة بحسب الجوار، أي بحسب إعراب "كلّ" (كلُّهُمْ أو كلَّهُمْ أو كُلِّهِمْ)، وهي بدورها تؤثّر في حركة الميم فتدفعها إلى التماثل معها بأن تكون ضمّة طويلة في حاليْ الرفع والنصب، وكسرة طويلة في حال الجرّ. ولهذا السبب قلنا في متن الصفحة السابقة إنّ السكون يتحوّل إلى كسرة في الغالب الأعمّ لا مطلقا.

اللغة يقتضي كسر الساكن الأوّل إذا جاوره ساكنٌ ثانٍ، وهذا الساكن الثاني واقع في الذهن يتمثّله الشاعر إذ ينشد، لأنّ موضع القافية مبنيّ على إجراء الوقف مُجرى الوصل. وهو ما يعزّز ما اعتبرناه سابقا من أنّ المنوال العروضيّ، بالمعنى الرحب، مبادئُ تعتمل في الذهن أكثر من كونه انتظاما محكما من المقاطع الصوتيّة متجسّدة في الكلام.

وأمّا المسلك الثاني فينسبه تلميذ الخليل إلى "ناس كثير من بني تميم"، وهو يشبه المسلك الأوّل في أمر ويخالفه في آخر. ذلك أنّه مثل إنشاد أهل الحجاز يُتمّ بناء الكلمات في القوافي ولا يقف عليها بحذف شيء منها مثلما يقتضيه الوقف على السكون في الكلام العاديّ. غير أنّه إذا كان تمامها عند أهل الحجاز مدّ الحركة الأخيرة وإطالتها حتّى وإن نافى المدّ مقتضيات القول المألوف نحو ما يقع مع الكلمة المعرّفة باللام، فإنّ تمامها عند التميميّين يكون بزيادة نون على أصل البناء بقطع النظر عن كون الكلمة تحتمل التنوين أو لا تحتمل. والغاية التي يعقدها سيبويه لهذا الإجراء هو سعيهم إلى الفصل بين سياق الترنّم وسياق الإنشاد، فـ"لـمّا لم يريدوا الترنّم أبدلوا مكان المَدَّة نونا ولفظوا بتمام البناء وما هو منه كما فعل أهل الحجاز ذلك بحروف المدّ"[1]. وممّا يمثّل به على ذلك، هذا الرجز:

يا أبَتَا علّكَ أو عَسَاكَنْ[2]

فها هنا تمّ الاستغناء عن إطالة الحركة التي يتميّز بها إنشاد أهل الحجاز: "عَسَاكَا"، بالنون. وهو مسلك في الوقف على القافية ليس مخصوصا بالرويّ المفتوح ولا بالكلمة القافية التي في محلّ نصب، وإنّما هو يجري أيضا على كلّ حركة للرويّ سواء أكانت حركة بناء أم كانت حركة إعراب، وسواء أكانت النون من تمام البناء كالتنوين في الأسماء النكرات أم كانت ممّا لا تسمح قوانين العربيّة أن تأتي به في آخر الكلمات كالأفعال والأسماء المبنيّة، فـ"المكسور والمفتوح والمضموم في جميع هذا كالمجرور والمرفوع والمنصوب"[3]. ويبرّر السيرافي هذا المسلك من الوقف بما اعتبره "حراسة الوزن" والحرص على إتمامه[4]. فتلك الحركات الطويلة الواقعة في أواخر الأبيات وإن تكن من لوازم إنشادٍ مخصوصٍ من إنشاد العرب إلاّ أنّ انتقاصها يكسر الوزن ويجعل آخره خارجا عن المنوال، ولهذا توجّب البحث في الأصوات عمّا يقوم مقام الحركات. وقد أشرنا سابقا إلى أنّ النون تجري أحيانا في العربيّة مجرى الحركة الأنفيّة وإلى أنّ

---

1. سيبويه، **الكتاب**، 4/ 207.

2. **نفسه**. ويورده سيبويه في موضع آخر لمّا لم يقصد وجها من وجوه القوافي في الإنشاد على نحو عاديّ: يا أبَتَا علّكَ أو عَسَاكَا. 2/ 375.

3. **نفسه**، 4/ 207. وانظر في الموضع نفسه أمثلة أخرى على هذا التنوين المخصوص. وكذلك في: التنّوخي، **القوافي**، ص 158، حيث ينشد بعضهم "فَحَوْمَلِنْ" و"شَمْأَلِنْ" و"القَرَنْفُلِنْ" من معلّقة امرئ القيس.

4. السيرافي، **شرح كتاب سيبويه**، 5/ 79؛ الشنتمري، **النكت**، 3/ 253.

لها من الخصائص الصوتيّة نطقا وسماعا ما يجعلها شبيهة بالحركات وأنّ لها فضلا عن ذلك مسالك في التصرّف مع أمثلة الكلم كتلك التي للحركات الفمويّة أي الفتحة والضمّة والكسرة وأنّ الكتابة العربيّة أخيرا قد راعت هذه الخصوصيّة فعدّتها مثل الحركات القصيرة ولم تسجّلها. وهذه السمات جميعُها هي التي سمحت لابن جنّي أن يذهب إلى أنّ النون الساكنة "قويّة الشبه بحروف المدّ"[1] وأن يعتبر في موضع آخر "الغنّة التي في النون كاللين الذي في حروف اللين"[2]. والضابط لديه للتمييز بين النونين دقيق. فـ"إنّما تكون فيها الغنّة متى كانت من الأنف، وإنّما تكون من الأنف متى وقعت ساكنة وبعدها حرف فمويّ لا حلقيّ"[3]. والمراد بذلك أنّ لها مخرجين بحسب تعامل الأصوات المتجاورة فيما بينها، الأوّل فمويّ أنفيّ والثاني أنفيّ فحسب[4]، وهي لا تكون حركة أنفيّة بمقتضى ذلك إلاّ إذا وردت ساكنة مباشرة قبل الهمزة والهاء والعين والحاء والغين والخاء[5]. وينبّه صاحب "سرّ صناعة الإعراب" تأكيدا لهذا التمايز بينهما إلى أنّ رموز الكتابة لا ينبغي الأخذ بها في تفسير الأصوات لأنّها لا تقوم دائما على ضابط دقيق. وهو يمثّل على ذلك بعلامة الألف، أي الفتحة الطويلة، والهمزة في الخطّ مع أنّهما مختلفان: "فأما المَدَّةُ التي في نحو: قام وسار وكتاب وحمار، فصورتها أيضا صورة الهمزة المحقّقة، التي في أحمد وإبراهيم وأترجّة، إلاّ أنّ هذه الألف لا تكون إلاّ ساكنة، فصورتها وصورة الهمزة المتحركّة واحدة وإن اختلف مخرجاهما، كما أنّ النون الساكنة في نحو: مِنْ وعَنْ، والنون المحرّكة في نحو: نَعَمْ ونَفَر، تسمّى كلّ واحدة منهما نونا، وتكتبان شكلا واحدا، ومخرج الساكنة من الخياشيم، ومخرج المتحركة من الفم"[6]. وعلى هذا الأساس فإنّ إبدال الحركة الطويلة بالنون في الوقف على القوافي عند إنشاد بني تميم وإن يكن الغرض منه التمييز بين سياق الترنّم وسياق الإنشاد فإنّه في الواقع لا يجعل أداء الشعر مغسولا من كلّ سمة مميّزة وإنّما ينحو به منحى مختلفا في التغنّي بالشعر، وهو يتّخذ الغنّة أهمّ سمة له. وقد أصّل النحاة هذا الضرب من التنوين وسمّوه تنوين الترنّم وهو عند ابن يعيش "يُستعمل في الشعر والقوافي للتطريب، مُعاقِبًا بما فيه من الغنّة لحروف المدّ واللين. وقد كانوا يستلذّون

1. ابن جنّي، **الخصائص**، 1/ 363.

2. ابن جنّي، **سرّ صناعة الإعراب**، 2/ 109.

3. ابن جنّي، **الخصائص**، 1/ 363.

4. عبد الفتّاح إبراهم، **المدخل في الصوتيّات**، صص 87-89.

5. سيبويه، **الكتاب**، 4/ 433. وفيه يقسّم الحلق إلى ثلاثة مخارج هي أقصاه (الهمزة والهاء) وأوسطه (العين والحاء) وأدناه (الغين والخاء).

6. ابن جنّي، **سرّ صناعة الإعراب**، 1/ 56-57.

الغنّةَ في كلامهم"[1]. فسواء إذن أَسَعَى العرب إلى التمييز بين الترنّم والإنشاد أم لم يسعوا فإنّ جانب الطرب والتفنّن في النطق حاصل إمّا بالمدود وإمّا بالغنّات.

وقد انتبه الخليل إلى أنّ هذه النون هي من باب التنويع الإنشاديّ وليست من أصل المنوال الوزنيّ ولهذا لم يعتبرها ضمن عناصر القافية، تماما مثل الحركات التي يضيفها من ينزع إلى إطلاق القافية ومدّ الصوت وإن يكن بناؤها لا يستوجب شيئا من ذلك، مثلما لاحظناه في بيت أبي النجم العجليّ سابقا. ولكنّ الأخفش، وتبعه بعض العروضيّين[2]، عدّها من جملة العناصر فتحدّث عن "التعدّي والمتعدّي والغلوّ والغالي". فأمّا الأوّلان فينشآن عن إطلاق الحرف في القافية وهو ساكن، فحركته الزائدة هي "التعدّي" والمدّ الناشئ عنه هو "المتعدّي". وأمّا الآخران فينشآن عن إضافة النون في الإنشاد. ذلك أنّ القافية إذا كانت بمقتضى المنوال الوزنيّ مقيّدة توجّب تحريك رويّها بالكسر ليتّصل بالنون، وتلك الحركة سمّاها "الغلوّ"، وسمّى النون "الغالي". وقدّم على ذلك مثالا هذا البيت: [من الرجز]

وقَاتِمِ الأعماقِ خاوي المُخْتَرقِنْ[3]

ويصوغ الزجّاجي فيما يروي عنه ابن رشيق تعليلا آخر للظاهرة نفسها. "فمن العرب من يزيد بعد كلّ قافية "إِنْ" الخفيفة المكسورة إعلاما بانقضاء البيت فينشد: [من الرجز]

وقَاتِمِ الأعماقِ خاوي المُخْتَرَقْ اِنْ مُشْتَبِهِ الأَعْلامِ لَمَّاعِ الخَفَقْ اِنْ

يكِلُّ وَفْدُ الريحِ من حيثُ انْخَرَقْ اِنْ"[4]

على أنّ هذا التعليل، وإن أفصح عن المراد من الزيادة وهي الإعلام بانقضاء البيت رغم أنّ الوقف وحده كافٍ للتنبيه عليه، إنّما يرتدّ في الواقع إلى البيان الأوّل، إذ لا يمكن النطق بهذه الزيادة موصولة إلاّ بتحريك القاف ها هنا بالكسرة ووصلها بالنون، لأنّ الألف السابقة لها للوصل لا للقطع. ولهذا فإنّ اعتراضه عائد إلى اعتبارات إعرابيّة لا سماعيّة لأنّ التنوين في هذا الموضع يخالف مقتضاه في العربيّة، إذ لا ينوّن المعرّف باللام ولا الفعل. وأمّا إذا كان الوقف يتمّ على القاف ساكنة وكانت الزيادة لاحقة من بعد، فالظاهرة حينذاك تستوي في خانة أخرى غير أنحاء الوقف وتكون من إضافات الحفل الإنشاديّ[5]، ممّا قد تكون لها دلالات تخرج عن مضمار العروض والقافية.

---

1. ابن يعيش، **شرح المفصّل**، 9/ 33.
2. التبريزي، **الكافي**، صص 159-160؛ ابن الدهّان، **الفصول في القوافي**، صص 71-72، 82-83.
3. الأخفش، **القوافي**، صص 41-42.
4. ابن رشيق، **العمدة**، 2/ 1126.
5. "وقال بعضهم: إنّما "إنْ" بمعنى "نعم"، فكأنّه أتبع كلّ بيت "نعم" على حدّ التخفيف للهمزة. وهذا أقبح ما يستعمل في الإنشاد لخروجه عن الوزن". التنوخي، **القوافي**، ص 161.

وأمّا الوجه الثالث من وجوه الوقوف على القوافي عند العرب فيما يذكره سيبويه فهو إجراؤها "مُجراها لو كانت في الكلام ولم تكن قوافيَ شعر"[1]، ومُجرى الوقف في الكلام هو على السكون إلاّ في ما كان في محلّ نصب فيستبدل التنوين فيه بالألف[2]. وقد أفاض "الكتاب" في تفصيل هذا الوجه أكثر من غيره لما يقتضيه من تعديل بناء الكلمات وحذف أواخرها والتمييز بين ما يحذف ممّا لا يحذف. وممّا ذكره مثالا على ذلك قول جرير: [من الوافر]

أقلّي اللَّوْمَ عاذِلَ والعِتابْ

وقول الآخر: [من الرجز]

قدْ رابَنِي حفصٌ فحرّكْ حَفْصَا.

والشاهد فيهما الوقفُ على السكون في المثال الأوّل وإبدالُ التنوين ألفا في المثال الثاني، ولا يكون ذلك إلاّ مع التنوين بالنصب. ولكنّ هذا الإجراء تستتبعه بالضرورة أشياء لم يأت على ذكرها سيبويه ولا أحد من شرّاح كتابه ممّن اطّلعنا على نصوصهم. فماذا لو تضمّنت بائيّة جرير في قوافيها كلمات منصوبةً إعرابا نكرات بناءً؟ أيكون حينئذ الوقف عليها بالسكون شأن قافية المصراعِ الأوّل ممّا يحقّق مطلبَ التماثل بين القوافي مع ما في ذلك من خرق للمبدأ، أم بالفتحة الطويلة شأن المثال الثاني وهو ما ينجرّ عنه التنافر بينها؟ يدعونا هذا السؤال إلى النظر في القصيدة كاملة قبل تقديم أيّة إجابة. وقد لاحظنا بالعودة إليها في ديوانه[3] أنّها من قصائده الطوال، فقد اشتملت على مائةٍ وأربعة عشر بيتا، وجاءت الكلمات القوافي التي مجموعها مائةٌ وخمس عشرة كلمة باعتبار التصريع في الطالع، على هذا النحو: (ج34)

الكلمة القافية	فعل ينتهي بفتحةِ بناءٍ أو إعراب	اسم معرفة منصوب	اسم نكرة منصوب
التواتر	18	48	49
النسبة المئويّة	%15.65	%41.74	%42.60

ونحن إن طبّقنا قانون سيبويه المشار إليه أعلاه على هذه القصيدة ألفينا فيها تباينا بيّنا. فإذا كانت القوافي الواردة أفعالا[4] أو أسماءً معارفَ يمكن الوقوف عليها بالسكون

1. سيبويه، **الكتاب**، 4/ 208.

2. "أما الوقف فكلّ اسم متمكّن منوّن وقفت عليه في رفعه أو جرّه حذفت إعرابه وتنوينه، وذلك قولك: هذا محمّدْ، ومررت بمحمّدْ، فإن نصبت أبدلت من تنوينه ألفا، (...) وذلك قولك رأيت محمدا". ابن جنّي، **سر صناعة الإعراب**، 2/ 176.

3. جرير الخطفي، **الديوان، شرح محمد بن حبيب**، تحقيق نعمان محمد أمين طه، دار المعارف، القاهرة، ط3/ 1986، 3/ 813- 825. والقصيدة في هجاء الراعي النميري.

4. قد يكون من المناسب التدقيقُ أنّ من هذه الأفعال الثمانية عشر فعلين فقط وردا مسندين إلى المثنّى، في البيتين 52 و80، فلا يستقيم معهما وقوف على السكون. وأمّا باقي الأفعال فتصدق عليها ملاحظتنا الواردة في المتن.

وهي بذلك تحقّق التماثل المطلوب، فإنّ أكثر من خُمُسَيْ القوافي وردت أسماءً نكراتٍ منصوبات ولا يكون الوقوف عليها بحسب القانون نفسه إلاّ بالفتحة الطويلة تعويضاً عن التنوين. فهذا الوجه من الإنشاد إذن لا يحقّق أيّ انسجام بين الأبيات ولا يجعل مقاطعها تجري على سَنَنٍ واحد، إلاّ إذا يمّم الشاعر وجهة لزوم ما لا يلزم فجعل من أحكام قوافيه أن تأتلف صوتا وبناء صرفيّا وإعرابيّا حتّى لا يقع مثل هذا التنافر. ولهذا كان من المرجّح عندنا أنّ هذا الوجه من الوقف على القافية ضمر مع تقدّم الزمن وقرب اللهجات العربيّة بعضها من بعض في إطار لغة أدبيّة عليا هي الفصحى، شأنه في ذلك شأن الوقف على القافية بالنون. وإنّما سيبويه في هذا الموضع من "الكتاب" يؤرّخ لتاريخ الوقف على القافية أكثر من بيانه لحاله في عصره، وفضلا عن ذلك فإنّ الوقف السائد من بعد هو ذلك الذي يسلكه أهل الحجاز، أي مدّ الحركات آخر البيت إن كان الرويّ مطلقا، وهو ما تفصح عنه دواوين الشعر وأخبار الشعراء.

ومع ذلك يجدر بنا التساؤل هل غاب هذا الوجه الثالث من الوقف تماما عن أساليب الوقوف على القوافي؟ إنّنا نقدّر أنّ النصوص المسجوعة، كالخطب والمقامات وما شابهها، أي تلك الأقوال التي تشبّهت بالشعر في جانب وهو المقاطع والقوافي وفارقته في آخر وهو الوزن، هي التي استأثرت به وعوّلت عليه في بناء أسجاعها. وأمّا القرآن فالراجح أنّه وإن لم يتضمّن أداؤه الوقف بالنون، فإنّه لم يَجْرِ على سَنَنٍ واحد فيه. ذلك أنّه يسلك، بحسب سيبويه، المسلك الثالث في الوقف على الفواصل، أي بالسكون على رويّها إلاّ في حال النصب مع التنكير فتقلب النون فتحةً وتطول، ومن هذا "قول الله عزّ وجلّ: "والليلِ إذا يَسْرْ" و"مَا كُنَّا نَبْغْ"، و"يومَ التَّنَادْ"، و"الكبيرُ الْمَتَعَالْ""[1]. وفيها جميعا حُذفت الكسرة الطويلة من آخرها وهي الياء رسمًا في مقام لام الجذر، إذ الأصل "يسري" و"نبغي" و"التنادي" و"المتعالي".

ولكنّ القرآن في مواضع أخرى يسلك المسلك الأوّل ذاك الذي اعتبره سيبويه إنشاد أهلِ الحجاز، وهو ما يشير إليه ابن جنّي: "قوله عزّ اسمُهُ: "وَتَظُنّونَ باللهِ الظُّنُونَا" و"فَأَضَلُّونَا السَّبِيلَا" فإنّما ذلك على إشباع الفتحة للوقف على رؤوس الآي"[2]. وهذا الوجه من إجراء الحركات في نهايات الكلمات لا ينسجم مع النمط الثالث لأنّ الفواصل ها هنا جاءت معارف ويُفترض أن تكون ساكنة الأواخر: "الظنونْ" و"السبيلْ". وليس مدّها على ذلك النحو إلاّ وفق ما ذكر صاحب "سرّ صناعة الإعراب" إشباعا للفتحة كما لو كانت الكلمات نكراتٍ على الوجه الذي فصّلناه في الترنّم وإنشاد أهل الحجاز[3].

---

1. سيبويه، **الكتاب**، 4/ 185. وهي من الآيات: 4 من "الفجر"، و64 من "الكهف"، و32 من "غافر"، و9 من "الرعد".

2. ابن جنّي، **سرّ صناعة الإعراب**، 2/ 135. والشاهد من الآيتين 10 و67 من سورة "الأحزاب".

3. يجمّع ابن الجزري وهو عالم قراءات متأخّر (ت 833 هـ) اختلاف القرّاء في هذه المواضع بقوله: "واختلفوا في "الظُّنُونَا هُنَالِكَ" و"الرَّسُولاَ وَقَالُوا" "وَالسَّبِيلاَ رَبَّنَا" فقرأ المدنيّان وابن عامر وأبو بكر بألف في الثلاثة وصلا ووقفا، وقرأ البصريّان

وليس مقامنا في الواقع تفصيل أنماط القوافي في القرآن ما يوقف عليه وما يوقف به، فذلك وإن كنّا نراه مهمّا في مسلك تحمّل القرآن إذ يتقاطع مع تحمّل الأشعار، يخرج بنا عن إطار العمل. ولهذا فإنّنا نستصفي ممّا سبق أنّ إنشاد الشعر ووجوه وُقوفه على القوافي قد كان في البدء متنوّعا بحسب اللهجات أصنافا ثلاثة ثمّ استقرّ فاتّبع مسلك أهل الحجاز وهو المسلك الشبيه بالترنّم في إطلاق الحركات ومدّها في أواخر الكلمات. وقد كان أداء القرآن يأخذ غالبا بالوقف على السكون تمييزا له عن الشعر، ولكنّ فيه مع ذلك أحيانا احتذاءً للوقف فيه كنّا قد أشرنا إلى أمثلة عليه. وليس من فرق بين الترنّم والإنشاد إلاّ المقدار، أي المدى الزمنيّ الذي يستغرقه المدّ، وهو ما يجمله التنّوخي بقوله: وإذا نُطق بالشعر على سبيل الحداء والغناء والترنّم فقد أُجمع على إلحاق الألف والواو والياء، لأنّ الترنّم يُمدّ فيه الصوت أكثر من مدّه في النشيد"[1]. فهما من سنخ واحد يرتدّ أحدهما إلى الآخر كأنّهما مثالان على مسلك عامّ في الاحتفاء بالأصوات إذ يأتلف بعضها إلى بعض في نظام مطرب. وسواء أكان القول قرآنا مقسّما إلى سور فآيات أم كان ديوان شعر مجزأً إلى قصائد فأبيات فإنّ العربيّ إذ يقرؤه تجويدا أو إنشادا إنّما يتّبع سنّة في القراءة اقتضتها أحكام اللغة وتعهّدها المتكلّمون المحتفون بها عبر دروب شتّى من الترنّم حتّى استقامت أنموذجا للأداء بصرف النظر عن مأتى النصّ والغرض المباشر المنوط به.

2.2.3. في الوقف على غير القافية:

إنّ كلّ ما فصّلنا فيه القول سابقا هو وجوه القوافي في الإنشاد. ويجدر أن نتبيّن بعد ذلك مواضع الوقف الأخرى في البيت بحسب ما يقدّمه المنوال الوزنيّ من اقتراحات أفصحت عنها مدوّنتنا أو لوّحت بها، لا بحسب ما يعتقده بعضنا من مواضع لائقة دون أخرى. فنحن نسعى دائما إلى ضبط خصائص النظام كما تمثّله أهل الشعر والعروض، بمعنى العروض الرحب مرّة أخرى، وليس تقديمَ ما ينبغي أن تكون عليه الوقفات في البيت بحسب تصوّر خاصّ بنا لقراءة الشعر. وقد قادنا النظر في مصادرنا إلى أنّ ثمّة إمكانيّتين مطلقتين للوقف على غير القافية: أولاهما على العروض، آخر جزء من الصدر، وثانيتهما في حشو البيت.

وحمزة بغير ألف في الحالين، وقرأ الباقون وهم ابن كثير والكسائي وخلف وحفص بألف في الوقف دون الوصل، واتّفقت المصاحف على رسم الألف في الثلاثة دون سائر الفواصل". **النشر في القراءات العشر**، مصدر مذكور سابقا، 2/ 347-348. والموضوع بين كلّ علامتي تنصيص إنّما هو الفاصلة ورأس الآية التي تليها.

1. التنوخي، **القوافي**، ص 156.

1.2.2.3. وقفة العروض:

يذهب سيبويه إلى أنّ أنصاف الأبيات "مواضع فصول"[1] ولهذا جاز الابتداء فيها بقطع ألف الوصل، ويقدّم على ذلك مثالين أوّلهما: [من الكامل]

ولا يُبـادِرُ في الشِّـتاءِ وَلِيـدُنا　　أَلْقِـدْرَ يُنْزِلُهـا بِغَيْرِ جِعـالِ

وثانيهما: [من الكامل]

أو مُـذْهَبٌ جُـدَدٌ عَلَى أَلْوَاحِـهِ　　أَلنَّـاطِقُ المَزْبُـورُ والمَختُـومُ[2]

والشاهد فيهما أنّ الشاعر لم يصل بين الصدر والعجز فوقف نحوا من الوقوف على العروض ثمّ ابتدأ ابتداءً جديدا من بعده. والدليل على ذلك يتوزّع إلى وجهين مترابطين لغويّ وعروضيّ. فالوجه اللغويّ أنّ تلك الألف التي في لام التعريف إنّما سمّيت ألف وصل لأنّها تسقط مع الوصل، ولو كان الكلام يتبع بعضه بعضا لاتّصلت النون في "وليدنا" باللام في "القِدْر". غير أنّ هذا الوصل يلحق ضيما بالوزن ويسقط من أوّل الصدر ما مقداره سبب خفيف (= مقطع طويل). ولهذا كان الوقف على العروض حاجة عروضيّة يتحقّق بها تمام الأنموذج الوزنيّ وحاجة لغويّة قد تكون ناشئة عن الاشتغال الذي قام عليه النصف الثاني. فـ"القدر" اسم منصوب والعامل فيه فعل لاحق به متّصل بضمير يعود إليه. وهذا العمل المزدوج للفعل أو هذا البعد المزدوج لعمله إذ ينصب لاحقا يعود على سابق فينتصب هو بدوره، وهو المسمّى اشتغالا في أبواب النحو، قد يكون السبب الذي أهّل كلمة "القدر" لأن تكون موضع ابتداء وجعلها دلاليّا محلّ عناية. ونحسب أنّ المثال الشعريّ الثاني ينهج النهج نفسه وإن لم يقم على اشتغال. فقطعُ ألف الوصل في أوّل كلمة في الصدر وهي "الناطق" يبدو لنا عائدا إلى أنّها بمثابة استئناف كلام منقطع عن سابقه[3]، ولا يتحقّق الانقطاع إلاّ إذا كان ما قبله ممّا يحسن السكوت عليه. فالدلالة وتوجيهُها المُسندُ بأحكام التركيب هي التي أجازت هذا الفصل وقطعت الألف. ومثلما أنّ البيت الأوّل لو وُصل صدره بعجزه نطقا اختلّ وزنه، فكذلك هذا البيت؛ لأنّه إذا اتّصلت هاء الضمير في آخر الصدر بما يليها وهو النون من "الناطق" سقط سبب خفيف من أوّل العجز (= مقطع طويل).

ويصوغ ابن السرّاج هذا المبدأ كما يلي: "يجوزُ ابتداءُ الأنصاف بألف الوصل لأنّ التقديرَ الوقفُ على الأنصاف التي هي الصدور ثُمّ تستأنفُ ما بعدها"[4]. على أنّ هذا القول حمّال أوجه كما يقول القدماء. فاعتبار النصف الثاني موضع ابتداء هو من باب

---

1. سيبويه، **الكتاب**، 4/ 150.

2. **نفسه**، 4/ 150-151.

3. "فقطع الألف من القدر لأنّه أوّل النصف الثاني من البيت، فهو بمنزلة الابتداء". الشنتمري، **النكت**، 3/ 221؛ وانظر أيضا: السيرافي، **شرح كتاب سيبويه**، 5/ 20.

4. ابن السرّاج، **الأصول**، 3/ 445-446.

الجائز لا الواجب، أي أنّه ليس قانونا من قوانين الوزن أو إنشاد الأشعار، ولكنّه فعل لغويّ يسلكه الشاعر على وجه الاضطرار وينشئ به ضربا من ضروب القول يحوّل الاضطرار فيه إلى طاقة لإنتاج المعنى. ولهذا رآه القدماء أدخل إلى ضرورة الشعر منه إلى مقتضياته. وهو ما عبّر عنه القزّاز في عبارة نابهة: "فقطع الألف من القِدْر، وهي ألف وَصْلٍ، (...) إنّما يكون في النصف الثاني من البيت، كأنَّه موضعٌ سَكَتَ فيه، وابتدأ بها مقطوعةً أو في موضع يُتَوَهَّمُ هذا فيه"[1]. ونحن نرجّح أنّ هذا التفصيل المهمّ في آخر القول هو بمثابة الشرح لما ذهب إليه ابن السرّاج من أنّ "التقديرَ الوقفُ على الأنصاف التي هي الصدور". فهذا الوقف ليس واجبا ولا متحقّقا دائما وإنّما هو مقدَّر. ومعنى ذلك أنّ وقفة العروض ماثلة في المنوال الوزنيّ وقائمة في الذهن الذي تطبّع لديه ذلك المنوال دون أن تكون بالضرورة متحقّقة نطقا ولفظا، أو أنّ تحقّقها نطقا هو على خلاف ما يجري عليه الأمر في وقفة القافية. ولهذا السبب اعتبرنا في كلام القزّاز أمرا لافتا، فما يكون بعد العروض ليس موضع سكت ولكنّه شبيه بموضع السكت، والابتداء ليس حقيقيّا ولكنّه يُتوهّم فيه الابتداء.

وقد فصّل ابن جنّي دون غيره من القدماء[2] هذا الوضع المزدوج لوقفة العروض تفصيلا دقيقا. ذلك أنّه لفت الانتباه أوّلا إلى أنّ "العرب قد تقف على العروض نحوًا من وقوفها على الضرب" وهذا ما يبرّر إطلاق الحركات في آخرها نحو قول امرئ القيس: [من الطويل]

أَعِنّي عَلَى بَرْقٍ أُرِيكَ وَمِيضَهُو

"فوقف بالواو وليست اللفظة قافية"[3]، ويقصد بالواو الضمّة الطويلة الناشئة عن إشباع حركة الضمير. ولكنّ كلمة "وميضه" ليست قافية فما الذي يبرّره إجراء آخرها على ذلك النحو؟ يضيف ابن جنّي مثالا ثانيا لمزيد الإيضاح، وهو أيضا من معلّقة امرئ القيس: [من الطويل]

فَأَضْحَى يَسُحُّ المَاءَ حَوْلَ كُتَيْفَتِنْ

---

1. القزاز القيرواني، **ما يجوز للشاعر في الضرورة**، تحقيق رمضان عبد التواب وصلاح الدين الهادي، مطبعة المدني، القاهرة، 1982، ص 201. ويقول التنوخي: "وكما يجوز الابتداء في نصف البيت الأخير بالضرورة، يجوز الوقوف في نصفه عليها". **القوافي**، ص 83.

2. انتبه ابن جنّي إلى أنّ ما سيأتي تفصيله غاب عن القدماء فقال: "ولم يذكر أحد من أصحابنا هذا الموضع في علم القوافي. وقد كان يجب أن يذكر ولا يهمل". **الخصائص**، 1/ 71.

3. ابن جنّي، **الخصائص**، 1/ 69-70. ولهذا الصدر رواية أخرى في الديوان: "أحَارِ تَرى برقا كأنّ وَمِيضَهُ". ص 24. وعجزه: كَلَمْعِ اليدَيْنِ في حَبِيٍّ مُكَلَّلِ. وأمّا الشاهد الموالي فله رواية أخرى في الديوان ص 24:

وَأضْحَى يَسُحُّ المَاءَ عنْ كُلِّ فِيقَةٍ   يَكُبُّ على الأَذْقَانِ دَوْحَ الكَنَهْبُلِ

وأيّا تكن الرواية فالشاهد يظلّ صالحا لوجود التنوين في آخر كلمة بالصدر.

والوقف ها هنا كان بالتنوين. وبهذا تكون الكلمة الواقعة في عروض البيت محصّلة مبادئ ليس بينهما انسجام في ظاهر الأمر، ويمكن صياغتها على النحو الآتي:

أ. **عروض البيت موضعُ وقفٍ شأنها في ذلك شأن الضرب.**

ب. **الوقف على العروض يكون أحيانا كالوقف على القافية وإن لم يكن ثمّة تقفية**، لأنّ إشباع حركة الضمير في "وميضه" لا يقع في الكلام مطلقا إلاّ في الوصل، فإذا وُقف على تلك الكلمة سكّنت الهاء بمقتضى أنّ العربيّة لا تقف إلاّ على ساكن. ولهذا فإنّ هذا الإشباع لم يتمّ إلاّ بتوّهم أنّ الكلمة هي في موضع القافية على حدّ عبارة القزّاز.

ج. **الوقف على العروض يكون أحيانا أخرى على غير دأب القافية في الوقف.** فديدن التنوين مثلا في مواضع الوقف أن يسقط دائما، إمّا بأن يحذف من آخر الكلمة إذا كان الوقف بالسكون وذلك في الشعر المقيّد و"الكلامِ المنثورِ غيرِ الموزون"، وإمّا بأن يبدل حركة من جنس ما يسبقه إذا كان الوقف بإطلاق الحركة في القوافي المطلقة عامّة أو في "الكلامِ غيرِ الشعر" متى ما وقعت الكلمة الموقوف عليها نكرة في محلّ نصب. وكلمة "كُتَيْفَةٍ" في بيت امرئ القيس مثال جيّد للتدبّر. فما تفسير بقاء التنوين في آخرها؟ ذلك أنّ الوقف عليها بمقتضى مبادئه في المألوف من الكلام أن تُبدل التاء هاء ساكنة (كُتَيْفَهْ)، والوقف عليها بمقتضى مبادئه في القافية إذا كانت مطلقة أن يسقط التنوين منها وتطول الحركة بعد التاء (كُتَيْفَتِي). ولهذا "فقوله "كُتَيْفَتِنْ" ليس على وقف الكلام ولا وقف القافية"[1].

ويقدّم ابن جنّي بعد ذلك أبياتا خمسة يمثّل بها على هذه السمة المخصوصة للوقف على العروض، منها ثلاثةٌ جاءت الكلمات في مواضعها نكراتٍ محقّقةَ التنوين (دمِنِنْ، غُدْوَتَنْ، عَادَتَنْ)، ومنها بيتان جاءت الكلمة في موضع العروض منتهية بضميرِ غيابٍ مشبعٍ بالضمّ (رُزِئْتُهُو، رِدَاءَهُو)[2]. وليس هذا التفصيل منه بالتمثيل المتعدّد إلاّ الإبانةَ أنّ الوقف في كلّ ذلك "على عروضه مخالفٌ للوقوف على ضربه ومخالفٌ أيضًا لوقوف الكلامِ غيرِ الشعر"[3]. وقد يكون من الدلائل البارزة على ذلك أنّ موضع العروض لا يقتضي بالضرورة أن ينتهي بساكن[4]، أي بمقطع طويل، على خلاف ما قد يظنّ، فليس آخرها بممتنعٍ أن يتحرّك كما لاحظنا ذلك في بحريْ الهزج والمتقارب في سياق سابق.

---

1. **نفسه**، 1/ 70.

2. **نفسه**، 1/ 70-71. وقد رُسمت الكلمات الخمس في الأصل رسما عروضيّا.

3. **نفسه**، 1/ 71.

4. يقول الصفاقسي فيما يروي عنه الدماميني: "والعروض ليست محلّ وقف فيمتنعَ تحرّكُ آخرها، لأنّها في حشو البيت". **العيون الغامزة**، ص 56. والمقصود بذلك أنّها ليست موضع وقف بالسكون مثلما هو الأمر في الوقف عادة لأنّها ليست خاتمة البيت.

على هذا النحو لا تكون وقفة العروض، على غير الظاهر من أمرها، مجرّد سكت عند منتصف البيت. فلها، متى حاولنا الخروج من موقع الآلف الأنيس بها إلى الباحث في طبيعتها مقارنا بينها وبين مختلف الوُقُوف في الكلام، خصائصُ تكشف عن منحى العرب في تمثّل الوزن. فهذه الوقفة خالصة للشعر لا تكون في غيره لأنّ مجراها ليس له شبيه في الكلام، وهي في الشعر تتّخذ من المسالك ما ليس له محلّ غير جزء العروض. فهي، وإن لم تحمل مَعلم الوقف وهو التقفية، ذاتُ دور يضارع القافية في تسوير وحدات الكلام. ولهذا عرّفها الخليل في معجمه بـ"فواصل الأنصاف"[1]، وبين الفاصلة والقافية من المشابهة ما ينحو بهما منحى التماثل أحيانا. ولأنّ لها تلك المرتبة التي لا نظير لها في الشعر وفي غيره كانت بمثابة عمود البيت الذي يرفع بناءه. وربّما لهذا السبب أسند الخليل إلى موضعها في الوزن مصطلح العروض[2].

وما من تفسير في تقديرنا لهذه السمة المميّزة لوقفة العروض إلاّ بما يدور في ذهن أهل الشعر عامّة، شعراء وجمهورا وعروضيّين، من خصائص المنوال الوزنيّ ونحو جريانه في الكلام. فالألفة بالظاهرة تحجبها وتعتّم على حقيقتها، ولا يتأتّى إدراكها إلاّ بالنظر الثقيف الذي نبّهنا إليه ابن جنّي وبالقول اللطيف الذي جرى على لسان القزّاز. فهي وقفة حاصلة تقديرا وماثلة في الوهم، بمعنى ما يخطر في الذهن، قبل أن تكون واقعة لفظا وسكوتا. ولهذا راوح المتكلّم في موضعها بين وقف ووصل، وأنشأ بعدها نوعًا من السكت لا تنجرّ عنه تبعاته الصوتيّة لو كان في القافية أو كان في فواصل الكلامِ غيرِ الشعر.

2.2.2.3. في المداخلة بين الشطرين:

على أنّ ما ذكرناه من شأن وقفة العروض إنّما ينسجم مع الكلمات التامّات في نهايات الأنصاف ممّا يمكن عدّ الصدر معها بمثابة الكلمة الفونولوجيّة الواحدة التي قد يقتضي النطق بها ضربا من الوقف بعدها. فماذا إذا لم تتمّ هذه الكلمة بتمام وزن القسيم، فكان جزء منها في نهاية الصدر وجزء آخر في بداية العجز؟

لقد شغلت هذه المسألة عددا من الباحثين فسعوا إلى تفسيرها وبيان خصائصها الإيقاعيّة. فمنهم من تتبّع حضورها في الشعر القديم عبر جداول إحصائيّة تراعي الأوزان من ناحية والحقب التاريخيّة للأشعار من ناحية ثانية[3] وقد يبحث بعد ذلك عن

---

1. الخليل، **العين**، مادّة (ع.ر.ض).

2. "وإنّما سُمّي وسط البيت عروضا لأن العروض وسط البيت من البناء، والبيت من الشعر مبنيّ في اللفظ على بناء البيت المسكون للعرب، فقوام البيت من الكلام عروضه كما أنّ قِوام البيتِ من الخِرَقِ العارضةُ التي في وسطه، فهي أقوى ما في بيت الخرق، فلذلك يجب أن تكون العروض أقوى من الضرب". ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة (ع.ر.ض).

3. لعلّ أهمّ دراسة جامعة خصّصت لهذه الظاهرة من زاوية إحصائيّة هي لـ: أحمد كشك، **التدوير في الشعر – دراسة في النحو والمعنى والإيقاع**، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، ط1/ 1989.

تفسير صوتيّ يعضده آخر دلاليّ لحضوره في هذا الأنموذج من الأوزان دون غيرها[1]. ومنهم من نظر إلى الظاهرة في ديوان شاعر بعينه وحاول أن يجد تفسيرا لها، بعضُه لاحظنا فيه دقّة وجدّة وإشارات يمكن الاستناد إليها في بناء جديد[2]، وكثير منه من باب الإنشاء والانطباعات التي لا تترجّح إلاّ عند أصحابها لأنّها لم تقم على معطيات موضوعيّة دقيقة يمكن قياسها فلم يمكنّا التعويل عليها[3]. ومن الدارسين، وهم قلّة، من استثمر المفهوم وأعاد صياغته فميّز بين شكل حضوره قديما وشكل حضوره في القصيدة المعاصرة مقترحا عددا من المفاهيم الإجرائيّة التي متى استوفينا حقّها من التمثّل وحسُن توظيفها أمكنت الإحاطة بخصائص إيقاعيّة للشعر المعاصر غائبة عن كثير من الدراسات[4].

ونحن نوافق محمّد بنّيس وفتحي النصري على أنّ مصطلح التدوير محدث لم يرد أبدا في المدوّنة العروضيّة أو النقديّة القديمة[5]، فقد قمنا بدورنا بجرد ما أمكننا مراجعته، وهو غير قليل، فلم نعثر عليه ولا على مصطلح البيت المدوّر[6]. وإن يكن استقصاء حضوره لاحقا غير ضروريّ لدينا لخروجنا حينئذ من مدوّنة قديمة إلى أخرى حديثة، فإنّه قد يكون من المفيد أن نشير إلى أنّ أوّل نصّ عثرنا فيه على المصطلح هو كتاب محمّد الدمنهوري (ت1871 هـ) المهمّ في العروض والقافية لما تضمّنه من تجميع لمتون سابقيه في الفنّ والشروح عليها، وقد انتهى من تأليفه فيما يذكر في خاتمته سنة 1230 هـ = 1815 م[7]. فقد أشار إلى أنّ المتن الذي يشرحه وهو للقنائي (ت 858 هـ) غابت عنه بعض الألقاب وهي "أربعة أسماء من أسماء الأبيات" منها

---

1. أبو فراس النطافي، **التدوير وبحور الشعر**، مجلّة جامعة الملك سعود، م 6، الآداب 2، 1994، صص 533-556.

2. عبد الرحمان بن ناصر السعيد، **التدوير في شعر الأعشى: دراسة عروضيّة إحصائيّة تحليليّة**، مجلّة كلية دار العلوم، القاهرة، ج 2، أكتوبر 2012، صص 937-989.

3. انظر مثلا:

- بتول حمدي البستاني، **التدوير في شعر الأعشى: قصيدة "ما بكاء الكبير في الأطلال" أنموذجا: دراسة الدلالي في الإيقاعي**، مجلّة أبحاث كلية التربية الأساسيّة، جامعة الموصل، العراق، م 9، ع 1، 2009، صص 195-225.

- فيصل أصلان، **التدوير والتضمين في شعر ابن النقيب الحسيني الدمشقي**، مجلة جامعة دمشق، م 28، ع 2، 2012، صص 11-40.

4. من أهمّ الدراسات التي اطّلعنا عليها في هذا الباب كتاب: فتحي النصري، **بنية البيت الحرّ- دراسة في نظام الشعر الحرّ العروضيّ**، مسكيلياني للنشر، تونس، 2008، الفصل الثالث "التدوير في البيت الحرّ" صص 77-106، والفصل الرابع "المقطع المدوّر" صص 107-127.

5. النصري، **بنية البيت الحرّ**، ص 80. وانظر الهامش رقم 1 بالصفحة نفسها.

6. قد يكون من المفيد الإشارة إلى أن مصطلح "التدوير" يعني في علم التجويد نمطا منه يقوم على التوسّط في نسق القراءة بين التحقيق والحدر. انظر: ابن الجزري، **النشر في القراءات العشر**، صص 205-207.

7. محمد الدمنهوري، **الإرشاد الشافي على المتن الكافي في علمي العروض والقوافي**، مرجع سابق. ويُسمّى أيضا بـ"الحاشية الكبرى" على المتن المذكور.

"المُدْرَجُ ويقال له المُدَاخَلُ والمُدْمَجُ والمُدوّر (...) وهو الذي اشترك شطراه في كلمة واحدة بأن يكون بعضها من الشطر الأوّل وبعضها من الشطر الثاني"[1]. ونحن نرجّح أنّ مصطلح البيت المدوّر ظهر في هذه الفترة التي كتب فيها الدمنهوري كتابه، ولعلّه أوّل مستخدميه. ووجهُ الترجيح لدينا أنّ كتابين جَرَيَا مجرى "الحاشية الكبرى" في التصنيف وأوّلهما سابق لها وثانيهما لاحق بها لم يرد فيهما هذا المصطلح. فأمّا الأوّل فهو شرح الصبّان (ت1791) لمنظومته في العروض والقافية، وهو ممّا عوّل عليه الدمنهوري في عمله كما يذكر في المقدّمة، فقد اكتفى بذكر المصطلحات الثلاثة السائرة وهي المُداخل والمدرج والمدمج[2]. وأمّا الثاني فهو كتاب "اللامعة في شرح الجامعة"[3] لحبيب اليازجي يشرح أرجوزة أبيه ناصيف (ت1871) في العروض والقافية، فقد جاء فيه أيضا ذكر الإدراج والإدماج والتداخل[4]، دون حضور للتدوير أو للمدوّر. ومن كتاب الدمنهوري الأزهريّ، دلف مصطلح المدوّر في ترجيحنا إلى الكتب التعليميّة التي صدرت في النصف الأوّل من القرن العشرين بمصر، وتخصيصا كتاب "أهدى سبيل إلى علميْ الخليل العروض والقافية"[5] الذي ألّفه محمود مصطفى (ت1941) سنة 1936 وكتاب "ميزان الذهب في صناعة شعر العرب"[6] لأحمد الهاشمي المتوفّى سنة 1942؛ فالتعريف المقدّم فيهما يقفو كلام الدمنهوري حرفا حرفا[7]. وعن هذين الكتابين انتشر لاحقا في مختلف التصانيف فيما نقدّر. وفي الواقع، ليس التدوير أو البيت المدوّر فقط مصطلحين محدثين بل كذلك الإدراج والبيت المُدْرَج. فنحن لا نعثر عليهما في المدوّنة القديمة. وقد قادنا الاستقراء، الناقص بالضرورة، إلى أنّ ابن معصوم المدني المتوفّى سنة 1120 هـ (= 1708 م)

---

1. **نفسه**، ص 72.

2. الصبّان، **شرح الشافية الكافية في علميْ العروض والقافية**، المطبعة الخيريّة، القاهرة، ط2/ 1321 هـ (1903 م)، ص 14. ويذكر الكاتب في خاتمة عمله أنّه فرغ منه سنة 1183هـ = 1769م

3. حبيب اليازجي، **اللامعة في شرح الجامعة**، المطبعة الوطنيّة، بيروت، 1869. ويذكر المؤلّف أنّ الأرجوزة المشروحة تمّ الفراغ من نظمها سنة 1853.

4. **نفسه**، ص 28.

5. "التدوير من ألقاب الأبيات، فالبيت المدوّر ويقال له المداخل هو ما اشترك شطراه في كلمة واحدة". محمود مصطفى، **أهدى سبيل إلى علميْ الخليل العروض والقافية**، شرح وتحقيق سعيد محمد اللحّام، عالم الكتب، بيروت، 1996، ص 109.

6. "المدوّر هو البيت الذي اشترك شطراه في كلمة واحدة بأن يكون بعضها من الشطر الأوّل وبعضها من الشطر الثاني". أحمد الهاشمي، **ميزان الذهب في صناعة شعر العرب**، تحقيق حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب، القاهرة، 1997، ص 24.

7. من اللافت أنّ كتابا تبسيطيّا ككتابيْ مصطفى والهاشمي وهو "**تحفة الأدب في ميزان أشعار العرب**" لمحمّد بن أبي شنب (ت 1929)، مكتبة الأمريكا والشرق، باريس، ط3/ 1954، لم يرد فيه مصطلح التدوير، وجاءت في المقابل مصطلحات الإدراج والإدماج، والبيت المدرج والمدمج ص 21، ممّا قد يعزّز تفسيرنا لمدخل كلمة التدوير في الاستعمال.

هو أوّل من عبّر به عن الظاهرة في كلّ المدوّنة التي عدنا إليها، وذلك في تعليقه على بيت للمقّري[1]. على أنّ مساق القول لا ينبئ بتوليدٍ منه ممّا يرجّح أنّ المصطلح كان دارجا في عصره[2].

أمّا المصادر القديمة فقد استعملت ثلاثة مصطلحات على تفاوت بينهما في الاستعمال والدلالة، أوّلها البيتُ المُداخَلُ وقد انفرد به ابن رشيق في "العمدة"، ولم نجد له حضورا في غيره: "والمُداخَل من الأبيات: ما كان قسيمُه متّصلاً بالآخر، غير منفصل منه، قد جمعتهما كلمة واحدة، وهو المدمج أيضًا"[3]. وأمّا الثاني فهو الإدماج ويوصف البيت حينذاك بكونه مدمجا. وقد وجدنا له مجريين مختلفين في المصادر التي عدنا إليها. فأمّا أوّلهما فهو اصطلاح ثانٍ على ما أسنده المعرّي إلى التضمين من دلالة مميّزا إيّاه عن "الإغرام" كما أشرنا أعلاه. فقد عقد ابن الدهّان في خاتمة كتابه في "القوافي" فصلا لعيوبها وذكر بعد التضمين الإدماج معرّفا إيّاه "أن يكون بعض الكلمة في آخر البيت وبعضها في أوّل البيت الآخر". غير أنّ المثال الذي يقدّمه يكشف أنّ المقصود منه هو التضمين نفسه في أقصى درجاته. فقد جاءت القافية في البيت المثال اسم موصول هو "الذي" وجاءت صلته في مفتتح البيت الموالي. وقد عرّفه على ذلك النحو لأنّ الموصول وصلته بمثابة الكلمة الواحدة[4]. وأمّا المجرى الثاني للمصطلح، وهو الموصول بسياقنا، فقد وجدنا دلالته مقيّدة على غير سمة العموم والإطلاق التي أجراها ابن رشيق. فقد تحدّث التبريزي في تعليقه على بيت المتنبّي الآتي: [من الطويل]

وكمْ مِنْ جِبالٍ جُبْتُ تشْهَدُ أنّني الْ ... جِبالُ وبحْرٍ شاهِدٍ أنَّني البحْرُ[5]

عن ظاهرة مميّزة لم نجد من الدارسين المعاصرين من التفت إليها في نصّه وأولاها العناية اللازمة بالرغم من أنّها يمكن أن تكون مدخلا لدراسة ظواهر تركيبيّة وإيقاعيّة في بنية البيت العربيّ. وهي العلاقة بين الشطرين، وقد سمّاها التبريزي بـ"التنصيف"، توليدا من لفظ النصف باعتباره اسما من أسماء الشطر. وقد قادته المدارسة إلى أن

---

1. "وبيتُ بديعية إسماعيل المقري قوله: [من البسيط]

أقرَّ عَيْنًا وَأَجْرَاهَا نَدًى وَأَبَا ... هَا عَسْجَدًا وَحَكَاهَا فِي دُجَى الظُّلَمِ

هذا البيت مُدْرَجٌ، وآخر الشطر الأوّل من الألف من قوله: وأبا". ابن معصوم المدني، **أنوار الربيع في أنواع البديع**، تحقيق شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، ط1/ 1968، 1/ 319.

2. انظر في جريان هذه المصطلحات في الاستعمال المعاصر: فتحي النصري، **بنية البيت الحرّ**، صص 80-83.

3. ابن رشيق، **العمدة**، 1/ 284.

4. ابن الدهّان، **الفصول في القوافي**، صص 94-95.

5. التبريزي، **المُوضح في شعر أبي الطيّب المتنبّي**، تحقيق خلف رشيد نعمان، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، بغداد، ط1/ 2002، 3/ 67-71.

التنصيف سبعة أضرب ممثّلا على كلّ واحد منها بمثال أو أكثر. ويبدو أنّ ابن الخشّاب النحويّ (ت 567 هـ) قد رواها عنه، ومن طريقه أخذها الإربلي (ت 670 هـ) فيما يذكر وجعل خاتمة كتابه في "القوافي"[1] تعدادا لها. وقد مكّنتنا مقارنة النصّين من ضبط أدقّ لها. ذلك أنّ مواضع الفراغ والبياض التي أبقاها محقّق كتاب التبريزي على حالها بسبب خرم أو محو في المخطوط (لم يسمّ مثلا الضرب الأخير) أو ما قدّرنا أن صياغته بحاجة إلى تعديل، كلّ ذلك سنستدركه بما وجدناه في كتاب الإربلي. وهذه الضروب السبعة للتنصيف هي:

1. **تنصيف البيان:** وهو أن يتمّ المعنى في النصف الأوّل ويجيء النصف الآخر كالمبيّن له والمفسّر.

2. **التنصيف التامّ:** وهو الذي كمُل معناه، ولو سُكت عنه لاكتُفي به.

3. **التنصيف الناقص أو المحتاج:** هو الذي لا يكمل معناه إلاّ بما بعده.

4. **تنصيف الاقتضاء:** وهو أن يكون في النصف الأوّل حرف جرت العادة بأن لا يسكت عليه كـ"قد" أو"الذي" ونحوهما.

5. **تنصيف الإدماج:** والإدماج لفظ موضوع، يعنون به أن يكون لام التعريف في النصف الأوّل والمعرّف في النصف الثاني.

6. **تنصيف الاقتطاع:** هو أن يكون بعض الكلمة في آخر النصف الأوّل وبعضها في أوّل النصف الثاني وإنما يستعملون ذلك فيما يقلّ من الأوزان.

7. **تنصيف السكت:** أن يكون أوّل النصف الثاني همزة وصل، فيُختار أن يوقف على آخر النصف الأوّل.

ولن نتوقّف عند مختلف هذه الضروب لخروجها عن غرضنا، فما يعنينا منها هو الإدماج والاقتطاع، وبدرجة أدنى كما سيأتي لاحقا الاقتضاء. والاقتطاع هو المصطلح الثالث الذي نبّهنا إليه أعلاه. وأمّا تنصيف السكت فقد كنّا تناولناه في الفقرة المخصّصة للوقف على العروض.

وينماز الإدماج عن الاقتطاع بحسب نوع القسمة بين الشطرين، فـ"الإدماج يختصّ بوقوع لام التعريف من الكلمة في آخر العجز والباقي في أوّله"[2]، بينما الاقتطاع معنيّ بالكلمة في ذاتها وهو يشمل كلّ قسمة لها سواء اقتصرت على حرف أو أكثر. ومن الواضح أنّ هذا التمييز بينهما عائد إلى أنّ بعض اللغويّين رأوا أنّ التعريف سمة مضافة إلى الكلمة وليس منها، وأنّ التوقّف على اللام ليس من جنس الوقوف على حرف من حروف الكلمة نفسها. وهو رأي يعود إلى الخليل، وقد أثار بين النحاة جدلا وخلافا.

---

1. أبو الحسن الإربلي، **كتاب القوافي**، تحقيق عبد المحسن فراج القحطاني، الشركة العربيّة للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعوديّة، ط1/ 1997، صص 211-214.

2. **نفسه**، ص 213.

فقد روى عنه سيبويه أنّ "الألف واللام اللتين يعرّفون بهما حرفٌ واحدٌ كقدْ"[1] معتبرا أنّ ما "يدلّ على أنّ "ألْ" مفصولة من الرجل وأنّ الألف واللام فيها بمنزل "قَدْ"[2] هو هذه الظاهرة الموسومة لاحقا بالإدماج. والمثال المطّرد على ذلك قصيدةٌ لعبيد بن الأبرص تمتدّ على ثمانية عشر بيتا تنتصف كلّها، إلاّ بيتا واحدا، بلام التعريف مثلما يقع في طالعها: [من الرمل]

يَا خَلِيلَيَّ ارْبَعَا واسْتَخْبِرَا الْـ   مَنْزِلَ الدَّارِسَ مِنْ أَهْلِ الحِلاَلِ[3]

فهذا التنصيف الخاصّ كان حجّة الخليل على أنّ لـ"أَلْ" قدرة على الانفصال ليست لغيرها وأنّ منزلتها من الكلمات منزلة الحروف التي معناها في غيرها، وأنّها بسبب من ذلك لا يجوز الحديث عنها باعتبارها ألفا ولاما مثلما أنّنا لا نتحدّث عن "قدْ" باعتبارها قافا ودالا[4]. غير أنّ هذا الرأي اعترض عليه كثيرون. وقد أطنب ابن جنّي في شرحه بمختلف تآليفه دون أن ينتصر له. وكذلك كان موقف ابن يعيش مثلا.

ونحن لا تعنينا في هذا السياق القضايا النحويّة الخلافيّة، فما يهمّنا أنّ هذا الجدل ولّد حديثا عن الظاهرة حتّى شملت غير قسمة الكلمة بين الشطرين إلى أداة التعريف والمعرّف بها. ذلك أنّ الذي استقام به الرأي عند الخليل هو مبدأ نيّة الانفصال، والحال أنّهم "قد يقطعون في المصراع الأوّل بعض الكلمة وما هو منها أصل، ويأتون بالبقيّة في أوّل المصراع الثاني"، وما دام ذلك جائزا ذلك فى نفس الكلمة دون أن يدلّ على انفصال بعضها عن بعض؛ فكذلك لام المعرفة إذا كان بها التنصيف ليست دليلا على أنّها في نيّة الانفصال[5]. ويقدّم ابن جنّي على ذلك مثالا بيت كثيّر: [من مجزوء الكامل]

يَـا نَفْـسِ أكْـلاً واضْـطِجَا   عًـا نَفْـسِ لَسْـتِ بِخَالِـدَهْ

فها هنا وقع الفصلُ "بين الكلمة وما هو منها البتّة"، بحسب عبارة ابن يعيش، وجاء تمامها في المِصْراع الثاني "وإذا جاز ذلك في نفس الكلام، كان ذلك فيما جاء بمعنى أوْلى"[6]. وعلى هذا النحو يكون التمييز بين تنصيف الإدماج وتنصيف الاقتطاع ذا أصول نحويّة، لأنّ الإدماج مخصوص بأداة بعينها بينما الاقتطاع عامّ. وإذا كان الأمر

1. سيبويه، **الكتاب**، 3/ 224.
2. **نفسه**، 3/ 225.
3. روى القصيدة كاملة ابن جنّي في **الخصائص**، 2/ 255- 258. وانظر تعليقه على الظاهرة في كتابه **سرّ صناعة الإعراب**، 2/ 15-16؛ وأيضا في كتابه **المنصف**، 1/ 65-67؛ وانظر كذلك تعقيب ابن يعيش على الأمر نفسه بالمثال ذاته في **شرح المفصّل**، 9/ 17-18.
4. ابن جنّي، **سرّ صناعة الإعراب**، 2/ 15.
5. **نفسه**، 2/ 23.
6. ابن يعيش، **شرح المفصّل**، 9/ 19.

على ما يذهب إليه الخليل صار الإدماج صنفا من تنصيف الاقتضاء ما دام يُحِلّ "ألْ" محلّ "قدْ".

والواقع أنّه بقطع النظر عن جنس أداة التعريف أهي أداة منفصلة أم هي تلتحم بما يليها فإنّ تخصيصها بنوع من التنصيف نراه مهمّا في سبر الظاهرة. ذلك أنّ تتبّعها وإحصاءها في الشعر العربيّ يلفتان إلى أنّ نسبة كبيرة منها حدثت مع هذه الأداة. وهو ما يفصح عنه كتاب أحمد كشك في "التدوير". فقد ميّز في جداوله الإحصائيّة بين الفصل على لام التعريف والفصل على صامت أو حركة طويلة أو حرف لين، وهو أضاف هذا القسم الأخير لأنّ الواو والياء الساكنتين يمكن بالإنشاد تليين النطق بهما فيصيران كالحركة الطويلة (يَوْمٌ ← يُومٌ، شَيْخٌ ← شِيخٌ). وقد كان من الأجدر ربّما أن يضع في الاعتبار الهمزة إذ تقع في ذيل مقطع منغلق لأنّ تسهيل الهمز أوفر في اللغة من تليين الواو والياء (كأْسٌ ← كَاسٌ). ويمكّننا عمله من معطيات مهمّة يمكن أن تبيّن خصائص التنصيف، بنوعيه اللذين يعنياننا، وتبرّر دواعيه ومقتضياته. وإيضاحا للظاهرة نورد الجداول الموالية في صياغة جديدة منّا كليّا[1]: (ج35)

بحر الطويل

العصر	عدد الأبيات	مجموع التنصيفين	تنصيف الإدماج (الْ)	تنصيف الاقتطاع		
				صامت	حركة طويلة	حرف لين
الجاهليّ	2296	1	1	0	0	0
الأمويّ	9971	12	12	0	0	0
العبّاسيّ	14878	37	34	2	1	0
الأندلسيّ	3578	1	1	0	0	0
المجموع	30723	51	48	2	1	0

1. ينبغي أن نشير أوّلا إلى أنّ الكاتب لم يستوف كلّ دواوين الشعر، وهل إلى ذلك سبيل؟ بل انتخب دواوين بعينها رآها ممثّلة وهي سبعة تعود إلى العصر الجاهليّ (النابغة وعنترة والأعشى وعامر بن طفيل وبشر بن أبي خازم وحاتم الطائي والخنساء) وأربعة إلى العصر الأمويّ (جرير والأخطل والفرزدق وعمر بن أبي ربيعة) وأحد عشر ديوانا إلى العصر العباسيّ (أبو العتاهية وأبو تمّام والبحتري والمتنبّي وأبو فراس الحمداني والمعرّي وأبو الحسن التهامي وحميد بن ثور الهلالي وربيعة الرقي والباهلي وابن المعتزّ) وثلاثة إلى العصر الأندلسيّ (ابن زيدون وابن خفاجة وابن هانئ) واثنان إلى العصر المصريّ المملوكي وسبعة دواوين إلى العصر الحديث، وجملة الأبيات المحصاة 133854 بيتا. انظر: أحمد كشك، **التدوير في الشعر**، ص 39-41. ونشير ثانيا إلى أنّنا سنعيد صياغة الجداول التي نوردها اعتمادا على المصطلحات التي تبيّناها أعلاه مكتفين بدواوين العصور التي تدخل في الحيّز الزمنيّ الذي يستغرقه عملنا، أي من الجاهليّة إلى شعراء الأندلس (ومجموع الأبيات حينذاك هو 91422 بيتا) علما أنّ كثيرا من الجداول في الكتاب قامت على جُموع ونِسب غير صحيحة سنسعى إلى تفاديها باعتماد الأعداد التفصيليّة، وكلّ النسب المئويّة ها هنا من وضعنا. ونشير أخيرا إلى أنّنا سنتخيّر درءا للإطالة أنموذجا للوزن من كلّ دائرة عروضيّة إلاّ الدائرة الرابعة فقد اخترنا منها بحرين للأسباب التي سترد في الإبّان، ويصل مجموع الأبيات التي أدرجناها في جداولنا 61467 بيتا، أي ما نسبته 67.23% من مجموع الشعر الخاضع للإحصاء إلى حدّ الحقبة التي توقفنا عندها.

النسب المئويّة	%0.16	%94.11	%3.92	%1.96	%0

بحر الكامل

العصر	عدد الأبيات	مجموع التنصيفين	تنصيف الإدماج (الْ)	تنصيف الاقتطاع		
				صامت	حركة طويلة	حرف لين
الجاهليّ	911	3	2	1	0	0
الأمويّ	3364	1	1	0	0	0
العبّاسيّ	10042	156	96	32	25	3
الأندلسيّ	2876	34	19	6	7	2
المجموع	17193	194	118	39	32	5
النسب المئوية		%1.13	%60.82	%20.10	%16.49	%2.58

بحر الرمل

العصر	عدد الأبيات	مجموع التنصيفين	تنصيف الإدماج (الْ)	تنصيف الاقتطاع		
				صامت	حركة طويلة	حرف لين
الجاهليّ	121	0	0	0	0	0
الأمويّ	177	1	1	0	0	0
العبّاسيّ	485	9	6	1	1	1
الأندلسيّ	289	1	1	0	0	0
المجموع	1072	11	8	1	1	1
النسب المئوية		%1.03	%72.72	%9.09	%9.09	%9.09

بحر المنسرح

العصر	عدد الأبيات	مجموع التنصيفين	تنصيف الإدماج (الْ)	تنصيف الاقتطاع		
				صامت	حركة طويلة	حرف لين
الجاهليّ	62	23	19	3	1	0
الأمويّ	150	13	11	1	1	0
العبّاسيّ	1877	200	132	44	15	9
الأندلسيّ	62	6	4	2	0	0
المجموع	2151	242	166	50	17	9
النسب المئوية		%11.25	%68.59	%20.66	%7.02	%3.72

بحر الخفيف

العصر	عدد الأبيات	مجموع التنصيفين	تنصيف الإدماج (الْ)	تنصيف الاقتطاع		
				صامت	حركة طويلة	حرف لين
الجاهليّ	346	186	10	110	38	28
الأمويّ	767	157	12	88	35	22
العبّاسيّ	4794	2196	197	1183	621	195
الأندلسيّ	335	103	13	49	36	5
المجموع	6242	2642	232	1430	730	250
النسب المئوية		%42.32	%8.78	%54.12	%27.63	%9.46

بحر المتقارب

العصر	عدد الأبيات	مجموع التنصيفين	تنصيف الإدماج (الْ)	تنصيف الاقتطاع		
				صامت	حركة طويلة	حرف لين
الجاهليّ	629	140	0	5	127	8
الأمويّ	340	40	0	4	32	4
العبّاسيّ	2316	285	17	39	209	20
الأندلسيّ	801	41	0	5	29	7
المجموع	4086	506	17	53	397	39
النسب المئوية		%12.83	%3.36	%10.47	%78.46	%7.70

لقد تخيّرنا من كلّ دائرة أنموذجا واحدا للوزن لأنّ الإحصاءات تثبت أنّ النماذج الأخرى في الدائرة نفسها نتائجُها متقاربة. فالبسيط لا يختلف كثيرا عن الطويل في نسبة حضور هذين النوعين من التنصيف فيه على تلك الأصوات ذاتها، والمديد تكاد لا تذكر فيه الظاهرة. وكذلك الأمر في الدائرة الثانية، فالوافر تندر فيه الظاهرة ونسبة حضورها فيه أقلّ بكثير من الكامل[1]. وأمّا السريع، أحد بحور الدائرة الرابعة وهو لا يرد إلاّ تامّا، فنسبة حضور الظاهرة فيه وإن قلّت عن نسبة المنسرح فإنّ توزيعها على الأصوات لا يختلف عنه ممّا يسمح بالاكتفاء بالنماذج التي تخيّرناها، وهي على كلٍّ

1. مجموع الأبيات المحصاة، إلى حدّ العصر الأندلسيّ، وهي من الوافر، 10201 بيت. منها 35 بيتا فيه تنصيف الإدماج و7 أبيات فيها تنصيف الاقتطاع. وعليه تكون النسبة المئوية للتنصيفين من تلك الأبيات 0.41% منها 83.33% للإدماج و16.77 للاقتطاع.

نماذج الأوزان الأوفر حظّا في اشتمالها على الظاهرة. وتسمح لنا هذه الجداول أن نستخلص منها الآتي:

▪ أنّ تنصيفيْ الإدماج والاقتطاع يتناسب حضورهما طردا مع تقدّم الزمن وأنّهما يبلغان أقصى المدى مع الشعراء العبّاسيّين، إلاّ مع نماذج الخفيف والمنسرح والمتقارب على تفاوت بينها، فالظاهرة راسخة فيها منذ الدواوين الأولى التي وصلت إلينا، ممّا يرجّح أنّ في هذه البحور انتظاما مخصوصا للمقاطع يدفع إليهما. وإن تكن هذه جميعُها تشتمل نماذجُها على اثني عشر مقطعا في كلّ شطر، فإنّ المتقارب وحده من بينها يمكن أن يكون لجزء العروض فيه ثلاث صور متعاقبة (فعولن وفعولُ وفعلْ) دون لزوم ودون اعتبار لكسر في الوزن كما سيأتي بيانه في الفصل القادم. وهو فضلا عن ذلك يمكن أن ينتهي بمقطع قصير على خلافهما (فعولُ)، ممّا قد يفسّر أنّ وقفة العروض فيه لا تنسجم مع مبدأ الوقف عموما إلاّ إذا تمّ وزنها.

▪ أنّ البحور التي يندر فيها التنصيفان وهي الطويل والكامل والرمل، أي النماذج الوزنيّة العائدة إلى الدوائر الثلاث الأولى وهي المختلف والمؤتلف والمجتلب، يكون فيها حظّ تنصيف الإدماج كبيرا جدّا حتّى يكاد يقتصر عليه في بحر الطويل. وإن يكن بحر المنسرح ممّا علت فيه النسبة (11.25%) فإنّ مقدار الإدماج منها أيضا عالٍ يتجاوز الثلثين. وتثبت هذه الملاحظة وجاهة رأي الخليل المذكور أعلاه لأنّ المنجز الشعريّ يميل إليه، وهي تدلّ أنّ الشعراء إذ يلجؤون إلى الإدماج إنّما يسوّغونه بكون أداة التعريف تقع في الذهن موقع المنفصل عن الاسم المعرّف بها. ولا شكّ في أنّ الإنشاد بوقفة العروض، وفيها إدماج، يكون حينئذ أسلس منه لو كان فيها اقتطاع لأنّ الوقف داخل الكلمة نفسها ممّا تأباه اللغة. وهو ما يؤكّد أنّ التمييز بين الإدماج والاقتطاع ضروريّ لأنّ جريانهما في الشعر ليس على القدر ذاته، ولأنّ الشعراء يميلون كلّ الميل، حين يُضطرّون، إلى أحدهما في بعض البحور دون أخرى.

▪ أنّ بحر الخفيف مثلما نبّه إلى ذلك ابن رشيق[1] أكثر بحور الشعر اشتمالا على التنصيفين وأنّ الظاهرة فيه أصيلة لم تفارقه في أيّ عصر ممّا يدعو الدارس إلى أن ينظر في خصائص انتظام مقطعه لعلّ فيها ما يفصح عن هذا التلازم.

▪ أنّ ثمّة تناسبا عكسيًا بين أنموذج الوزن الذي تأصّلت فيه الظاهرة حتّى كاد يتملّكها، وهو الخفيف، ومدى حضور تنصيف الإدماج. فقد جاءت نسبته ضعيفة جدًا ولم يصل حضورُه إلى عُشر ما يقع فيه من تداخل بين المصراعين. ويشاركه في هذا المنزع بحر المتقارب، فإن قاربت نسبةُ حضور التنصيفين فيه نسبَتَهُما في المنسرح،

1. "وأكثر ما يقع ذلك في عروض الخفيف، وهو حيث وقع من الأعاريض دليل على القوّة، إلاّ أنّه في غير الخفيف مستثقل عند المطبوعين. وقد يستخفّونه في الأعاريض القصار كالهزج ومربوع الرمل وما أشبه ذلك". ابن رشيق، **العمدة**، 1/ 284.

فإنّ بينهما تنافرا. فبينما يغلب الاقتطاع في الأوّل، مثل بحر الخفيف، ينضوي الثاني إلى فئة البحور الأولى التي يغلب فيها الإدماج. وهو ما يعني أنّ التنصيفين يحكمهما نظامٌ، ولا يمكن أن تكون النسب ناتجة عن المصادفة أو الاعتباط. فالإدماج يغلب حيث لا يكون التنصيف بنوعيه أصيلا مطّردا في أنموذج الوزن بينما يغلب الاقتطاع حيث يكون التنصيف بنوعيه ممّا تأصّل في أنموذج الوزن ولازمه وصار من خصائصه المميّزة.

إنّ كلّ تلك الجداول تخصّ أمثلة الوزن الأنموذجيّة، إن جاز هذا التوليف بينهما، أعني أمثلة نماذج الوزن في صيغتها المثلى كقبض عروض الطويل إذ لم يرد أبدا سالما بوزن "مفاعيلن" (← مفاعلن)، وكحذف المقطع الأخير من عروض الرمل إذ لم يرد أبدا في حال تمامه سالما بوزن "فاعلاتن" (← فاعلن). وليس منها جدول واحد تضمّن إحصاؤه المجزوء من الوزن أو المشطور أو المنهوك. وذلك لأنّ هذه الأمثلةَ على النماذج المبنيّةَ على النقصان يضيق فيها المدى المقطعيّ فتتقلّص مساحة الكلام ممّا يجعل التَنصيفين أي الإدماج والاقتطاع غاية في التأكّد. وهو ما انتبه إليه القدماء كابن رشيق والتبريزي. فقد ذكر الأوّل أنّ الشعراء "يستخفّونه في الأعاريض القصار كالهزج ومربوع الرمل وما أشبه ذلك"[1]، وذكر الثاني أنّه "يجيء كثيرا في الأوزان الخفاف ويقلّ في الأوزان الطوال"[2]. وهذه المقابلة بينهما تدلّ على أنّ المقصود بالخفاف هو القصار. ويبدو لنا أنّ الربط بين الأوزان القصيرة ومدى حضور التنصيفين فيها يسمح باعتبار القول الذي تشبّع وزنا فَعَلَا توقيعُه قلّ الإدماج والاقتطاع فيه وأنّ الذي ثوى فيه الوزن ورغب عن أن يكون توقيعه عاليا كثر فيه أحد التنصيفين. ذلك أنّ الأوزان القصار تجعل مواضع السكت فيها أكثر وتدفعها إلى أن تتالى على نحو أسرع، وذلك في موضعيْ الوقفة أي العروض والقافية حيث لا فاصل بينهما إلا مقاطع معدودات. ولهذا فإنّ الإدماج وخاصّة الاقتطاع إذ يمنعان وقفة العروض على النحو المألوف لها إنّما يغيّران أيضا من نظام السكت في البيت، أي أنّهما ينحوان به منحى شبيها بما يوجد في الأوزان الطوال دون أن يكون الوزن كذلك فيجعلان المسافة بين وقفة وأخرى أبعد.

وعلى هذا النحو يكون الإدماج والاقتطاع في الجوهر عملا ضدّ السكت الذي يفرضه الوزن على القول وعملا في اتّجاه سكت آخر، وما منه بدّ، يتخيّر القولُ مواضعه. فكأنّ اقتضاء الوزن، وهو الوقف في موضع العروض، يعاكسه ويضادّه اقتضاء

---

1. ابن رشيق، **العمدة**، 1/ 284. والمقصود بمربوع الرمل مجزوؤه، سُمّي كذلك لأنّه يتكون من أربعة أجزاء، اثنين في الصدر ومثلهما في العجز.

2. التبريزي، **الموضح**، 3/ 69.

آخر عائد إلى ذينك التنصيفين. فعملُهما على نحو ما يجري على خلاف الوزن وإن بقيا ممتثلين له.

وما من شكّ في أنّ لذلك انعكاسا على أبنية الأبيات النحويّة بساطة وتركيبا وقصرا وطولا، غير أنّ اختبار فرضيّة العمل تلك يحتاج إلى مدوّنة نصيّة تُدرس على مهل وتُستخرج منها الظواهر وتصنّف أبوابا بحسب خصائصها. وقد يخلص منها الدارس إلى نتائج تتّصل بمجاري النظم بحسب الأوزان. ولأنّ ذلك يخرج بنا من النظر في النظام، كما استدعاه موضوعنا، إلى النظر في النصوص وطاقتها على إنتاج المعنى في ائتلاف مع الوزن، فإنّنا نرجئه إلى قادم الأعمال إن تيسّر لها الأمر.

وبناء على ذلك فإنّ الحاجة إلى التفسير في سياقنا معقودة على الأوزان الطوال. فما السبب في لزوم الإدماج وخاصّة الاقتطاع لبحر الخفيف حتّى نكاد لا نجد عليه قصيدة تخلو منهما؟ ثمّ ما الذي بوّأ المنسرح والمتقارب دون البحور الأخرى، عدا الخفيف، إلى أن يطّرد فيهما التنصيفان؟

تبدو لنا الإجابة عن السؤالين موصولة ببيان التكوين المقطعي لجزء العروض وابتداء العجز لأنّهما المعنيّان بالظاهرة. ولهذا فإنّنا سنقيم جدولا نتبيّن فيه حال الجزأين بحسب أمثلة الأوزان الأنموذجيّة كما ذكرنا أعلاه مقتصرين على البحور التي عالجناها سابقا، وسنضع فيه إمكانات التغيير التي تلحق الجزأين على سبيل الزحاف للنظر فيما ينتج من اتّصالهما من انتظام مقطعيّ. (ج36)

	عروضه		ابتداء العجز	
	مقاطعه	تفعيله	مقاطعه	تفعيله
الطويل	- υ - υ	مفاعلن	- - υ	فعولن
			υ - υ	فعولُ
الكامل	- υ - υυ	مُتَفَاعلن	- υ - υυ	مُتَفَاعلن
	- υ - -	مستفعلن	- υ - -	مستفعلن
الرمل	- υ -	فاعلن	- - υ -	فاعلاتن
	- υ υ		- - υ υ	فعِلاتن
المنسرح	- υ - -	مستفعلن	- υ - -	مستفعلن
	- υ - υ	مفاعلن	- υ - υ	مفاعلن
	- υ υ -	مفتعلن	- υ υ -	مُفتعِلنْ
الخفيف	- - υ -	فاعلاتن	- - υ -	فاعلاتن
	- - υ υ	فاعلاتن	- - υ υ	فعلاتن
المتقارب	- - υ	فعولن	- - υ	فعولن
	υ - υ	فعولُ	υ - υ	فعولُ
	- υ	فعَلْ		

إنّ ما أوردناه من أمثلة الأعاريض هو ممكناتُ كلِّ أنموذج للوزن وليس التعاقب بينها بمحظور في قوانين العلم. وهي حينئذ تعدّ عروضا واحدة لكلّ بحر منها. ومثال ذلك أنّ المنسرح في حال تمامه، ولا يستعمل إلاّ تامّا أو مشطورا، له عروض واحدة هي "مستفعلن"، وأمّا المثالان الآخران المذكوران أي "مفاعلن" و"مفتعلن" فهما إمكانيّتان لتلك العروض نفسها وليس على الشاعر حرج إذا ما عاقب بينها في القصيدة الواحدة. وذلك بالرغم من أنّ المنجز الشعريّ يكاد يجعل وزن العروض "مفتعلن" وحدها دون أصل الجزء والتنويع الثاني عليه. ويهمّنا أيضا أن نشير إلى أنّ الذي يعنينا من هذه الأجزاء حين تتّصل هو خاتمة جزء العروض وابتداء أوّل جزء في العجز لأنّ فيهما موضع الإدماج أو الاقتطاع، وإن كانا بالتأكيد مرتبطين بما يسبق وما يلحق، بل بكلّ أجزاء الوزن.

أمّا ما نستصفيه من تدقيقنا في هذه المنتظمات المقطعيّة فهو معقود على نوع المقاطع التي تتجاور إذ يتّصل الصدر بالعجز. ويمكن إجمال هذا الملاحظات في ما يلي:

- إنّ من هذه النماذج الوزنيّة جميعها أنموذجا واحدا ينتهي صدره بتتالي مقطعين طويلين لا يمكن البتّة تقصيرهما، وذلك بحر الخفيف. ويأتي في ابتداء عجزه مقطع طويل ثالث يمكن عبر آليّة الزحاف تقصيره. ففي موضع تجاور الشطرين إذن تتجمّع ثلاثة مقاطع طويلة تصرُّفُ الشاعر فيها وزنيّا محدود جدّا ويقتصر على مزاحفة المقطع الأخير منها فحسب. وإذا كان بحر المتقارب بدوره ينتهي الشطر منه بمقطعين طويلين فإنّ ذلك غير ثابت فيه، بل قليلا ما أتى الجزء سالما والغالب أن يكون محذوفا (فعلْ) أو مقبوضا (فعولُ). وفضلا عن ذلك فإنّ ابتداء عجزه يكون بمقطع قصير. وذلك ما يسمح باستنتاج أوليّ وهو أنّ ظاهرة التداخل اللغويّ بين الشطرين، ما دامت تطّرد في الخفيف على نحو بليغ حتّى كاد يتملّكها، تعود بدءا إلى تتالي المقاطع الطويلة في موضع جوار الشطرين، وهي معقودة أكثر على نهاية الصدر، لأنّها موضع وقفة العروض إذا تمّت. فهذا التتابع المقطعيّ المخصوص الذي لا مناص منه بحكم مبادئ المنوال العروضيّ يؤثّر في النظم، أي في حوار الوزن واللغة، ويدفع إلى الإدماج أو الاقتطاع.
- إنّ النماذج الوزنيّة الأخرى التي يمكن أن تتجمّع فيها بموضع جوار الصدر بالعجز ثلاثة مقاطع طويلة هي الكامل إذا زوحف أوّل جزء في عجزه بالإضمار (متفاعلن ← مستفعلن) والمنسرح إذا سلم أوّل أجزاء عجزه من أيّ زحاف. ووجه اختلاف هذين البحرين عن الخفيف أنّ موضع وقفة العروض فيهما أوّلا قائم على مقطع طويل مسبوقٍ بقصير ضرورةً بخلافه، وأنّ هذا المقطع الطويل جزء من وتد مجموع، بينما هو في الخفيف سبب خفيف. ولأنّ التداخل في المنسرح أرفع منه في الكامل بكثير، فهو في الرتبة الثالثة في الجداول أعلاه بعد الخفيف والمتقارب وتكاد

نسبته تكون عشرة أضعاف ما في الكامل، حاولنا أن نختبر جزءا من المدوّنة الشعريّة عسى أن نظفر بتفسير وزنيّ.

وقد عدنا إلى كتاب محمد العلميّ من أجل معرفة أكثر الشعراء الأوائل نظما على المنسرح فوجدناه عمر بن أبي ربيعة. إذ استعمله سبع عشرة مرّة[1]. وقد حاولنا بالرجوع إلى ديوانه أن نتبيّن أيّ نوع من تنصيفيْ الإدماج والاقتطاع فيه، وأدرجنا أيضا في الاعتبار ما سمّاه التبريزي تنصيف الاقتضاء، لأنّ الفصل بين حرف الجرّ ومجروره أو حرف النفي والفعل المنفيّ أو بين المضاف والمضاف إليه أو بين أداة التحقيق "قد" والفعل الذي يليها لا يختلف كثيرا في رأينا عن الفصل بين لام التعريف والمعرّف بها. وهذا يعني أنّنا لم ندرج فيه كلّ تعليق معنويّ على حدّ عبارة المبرّد، بل أدرجنا نوعا مخصوصا يكون الثاني فيه تمام الاسم الأوّل مثلما تبيّنا مفهوم التمام والكلمة الفونولوجيّة في الباب الثاني. ثمّ حاولنا بعد ذلك أن نستوضح أيّ نوع من التغييرات الممكنة لحقت أوّل جزء في العجز حين يكون في موضع وقفة العروض تنصيفُ الإدماج أو الاقتطاع أو الاقتضاء. وذلك حتّى ننظر في حال المقاطع الثلاثة المتجاورة أنموذجا هل بقيت كما في صورتها النظريّة أم أنّها زوحفت فتغيّر التتابع المقطعيّ[2].

(ج37)

المنسرح	عدد الأشعار	عدد الأبيات	أنواع التنصيف			مجموع التناصيف
			الإدماج	الاقتطاع	الاقتضاء	
	17	149	11	1	17	29
ابتداء العجز: - - ט - (مستفعلن)			4	0	8	12
ابتداء العجز: - ט ט - (مُفْتَعِلُن)			7	1	9	17
ابتداء العجز: ט - ט - (مفاعلن)			0	0	0	0
النسب المئوية للتناصيف الثلاثة من عدد الأبيات			%7.38	%0.67	%11.41	%19.46

يتبيّن استنادا إلى هذا الجدول أنّ نسبة حضور الإدماج والاقتطاع مجتمعيْن من عدد الأبيات هي 8.05% وهي نسبة أقلّ من نسبة بحر المنسرح العامّة التي جاءت في

1. محمد العلمي، **عروض الشعر العربي**، 1/ 166. ونذكر أنّ الإطار التاريخيّ لإحصائه "هو الجاهليّة وصدر الإسلام والدولة الأموية"، 1/ 9.

2. عوّلنا على طبعة **الديوان** نفسها التي أحلنا عليها سابقا وهي من إعداد فايز محمّد، دار الكتاب العربي، بيروت، 1996. والأشعار التي جاءت من المنسرح هي ذات الأرقام: 44 (7 أبيات)، 49 (8 ب)، 52 (6 ب)، 107 (9 ب)، 117 (2 ب)، 119 (4 ب)، 150 (18 ب)، 152 (12 ب)، 153 (11 ب)، 183 (7 ب)، 200 (1 ب)، 229 (9 ب)، 263 (14 ب)، 269 (6 ب)، 360 (7 ب)، 405 (7 ب)، 414 (21 ب).

جدول سابق (11.25%)، وتبقى مع ذلك أرفع من كلّ البحور التامّة عدا الخفيف والمتقارب. أمّا إذا أضفنا إلى الإدماج والاقتطاع تنصيف الاقتضاء فإنّ النسبة تعلو لتصل إلى ما يقرب الخمس من جملة الأبيات التي على المنسرح. على أنّ اللافت هو البنية المقطعيّة لابتداء العجز. فهيئة هذا الجزء الأصليّة هي "مستفعلن"، ويمكن بالخبن أن يصير "مفاعلن" وبالطيّ أن يتحوّل إلى "مفتعلن"، والزحاف في كليهما يقوم على تقصير مقطع. وإذا كان زحاف الخبن مطّردا عادة في هذا الجزء حيث وقع، سواء في المنسرح أو في البسيط مثلا، فإنّنا لم نعثر عليه البتّة في أيّ بيت اشتمل على ضرب من التناصيف الثلاثة. وبالمقابل فإنّ زحاف الطيّ وهو قليل مثلا في البسيط، وجدنا له حضورا لافتا مع هذه التناصيف. وتقديرنا أنّ هذا التنوّع واقع بسببٍ منها. ذلك أنّ بقاء الجزء على سلامته يجعل وقفة العروض المفترضة قائمة بين ثلاثة مقاطع طويلة متتابعة، وإذا زوحف بالطيّ تكون قائمة بين مقطعين طويلين متتابعين. وأمّا إذا زوحف الجزء بالخبن فإنّ المقطع الطويل الواقع في وقفة العروض يكون مسبوقا بقصير ومتبوعا كذلك بقصير. وإذن فإنّ هذه التناصيف الثلاثة على اختلافها لا تقع إلاّ إذا تتالى مقطعان طويلان فأكثر بين الصدر والعجز، وهي حينئذ نتيجة جدل بين نظام الوزن ونظام الكلام بدليل أنّها تنتفي إذا غاب ذاك التتابع. واللافت أيضا أنّ الاقتطاع، أيْ قسمة المفردة المعجميّة إلى نصفين بعضها في الصدر وبعضها في العجز، كان أقلّ من نظيريه حضورا فلم نعثر إلاّ على حالة واحدة. وهكذا يتّجه التداخل في المنسرح وجهة الإدماج والاقتضاء، وهما كما أشرنا قبلُ أخوان في التنصيف.

والواقع أنّ هذه النتيجة أغرتنا بالنظر إلى بحر الخفيف في ديوان عمر بن أبي ربيعة أيضا[1] متتبّعين مواضع التناصيف الثلاثة فوجدنا الآتي: (ج38)

الخفيف التامّ	عدد الأشعار	عدد الأبيات	أنواع التنصيف			مجموع التناصيف
			الإدماج	الاقتطاع	الاقتضاء	
	85	728	11	145	14	170
ابتداء العجز: - u - - (فاعلاتن)			10	43	12	65
ابتداء العجز: u u - - (فَعِلاتن)			1	102	2	105
النسب المئوية للتناصيف الثلاثة من عدد الأبيات			%1.51	%19.92	%1.92	%23.35

1. يتّفق محمد العلمي وجمال الدين بن الشيخ في جداولهما الإحصائيّة على أنّ عمر بن أبي ربيعة أكثر الأوائل نظما على بحر الخفيف. انظر *Poétique arabe*, op. cité, p. 211.

ينبّه إحصاؤنا بدءا إلى أنّ نسبة المداخلة في الخفيف عند عمر هي أدنى من النسبة العامّة، بل هي تقريبا نصفها. فإذا كانت لدى الشعراء إجمالا في حدود 40%[1] فإنّها عند ابن ربيعة دون احتساب الاقتضاء 21.43%. ويؤكّد هذا الإحصاء ثانيا ما اتّجه إليه الجدول السابق من أنّ ما يغلب من المداخلة على هذا البحر هو الاقتطاع لا الإدماج على عكس باقي البحور. على أنّ اللافت أنّ الشعراء إذ يقطعون الكلمة إلى نصفين بين الشطرين ينزعون إلى تقصير أوّل مقطع في العجز وأنّهم إذ يدمجون، أي تكون لام التعريف في خاتمة الصدر والمعرّف في بداية العجر، يفعلون العكس ويميلون كلّ الميل إلى المحافظة على السبب الخفيف سالما. وهي النتيجة نفسها التي وصلنا إليها من مُدارستنا لبحر المنسرح عند هذا الشاعر. فنحن إذن إزاء ما يشبه القانون في النظم، لا من باب اللزوم ولكنّه من باب الملاحظة؛ فكلّما حدث إدماج في الخفيف، اتّجهت الكلمة المدمجة إلى أن تبتدئ بمقطع طويل لا قصير، أي أنّ المقاطع الطويلة الثلاثة بقيت على حالها. وإن نحن وصلنا الجداول كلّها بعضها ببعض لاحظنا أنّ هذه المبدأ الذي استنتجناه يفسّر السبب الذي قلّ فيه الإدماج في المتقارب وكثر فيه الاقتطاع. فهذا البحر يبتدئ عجزه أيضا بمقطع قصير.

وفي المجمل فإنّ انتهاء الشطر بمقطعين طويلين متتابعين دافعٌ نحو المداخلة بين المصراعين سواء بالإدماج أو بالاقتطاع، وإنّ هذه الظاهرة تصير أبلغ إذا تلاهما مقطع طويل ثالث، كما هو شأن الخفيف. وهو ما يعني أنّ لوقفة العروض، حين تحدث أو تنتفي، صلة لا بالوزن وحده، وإلاّ لكانت كلّ الأنصاف على شاكلة واحدة تامّة أو مدمجة أو مقتطعة، وإنّما بالجدل المستمرّ بين الوزن والكلام؛ وأنّ دأب الشاعر متى ما أفرط الوزنُ في تماثل المقاطع ألاّ يجعل التماثل قائما. فإن لم يغيّر نوعَ الانتظام فيه، غيّر نظامَ الوقفات في الإنشاد. ولهذا السبب كان ثمّة وزنان ينتهيان بمقطعين طويلين ولا يمسّهما أبدا تغيير، وهما الوافر التامّ ومخلّع البسيط، يندرُ فيهما كلّ مظهر من مظاهر المداخلة[2]. فقد غاب التماثل بين الأجزاء وضعفت نسبة تتالي المقاطع الطويلة. ذلك أنّ الأوّل وهو الوافر ينتهي صدره بجزء مختلف عن سابقيه هو "فعولن" ويبتدئ عجزه بآخر: "مفاعلتن". وكذلك الثاني، بل إنّ الاختلاف فيه أوضح. فمحلّ الجزء "فعولن" في مخلّع البسيط يتوسّط جزأين مختلفين تماما هما "فاعلن" في الصدر

---

1. إذا كان جدول الخفيف العامّ الذي اعتمدنا فيه على إحصاء أحمد كشك بلغت نسبة المداخلة فيه 42.32% فإنّ إحصاء أبي فراس النطافي، ومدوّنته دواوين تسعة شعراء من الجاهليّة إلى العصر الحديث هم الأعشى وعمر بن أبي ربيعة وأبو نواس والبحتري والمتنبّي وابن سهل وابن هانئ وأحمد شوقي والشابي، قد انتهى إلى أن نسبة المداخلة في الخفيف التامّ عندهم هي 37.5%. وأيّا يكن الأمر فإنّ المهمّ أنّ النسبة في هذا البحر عالية جدّا. انظر: أبو فراس النطافي، **التدوير وبحور الشعر**، مرجع سابق، ص 538.

2. انظر إحصاءات: أحمد كشك: **التدوير في الشعر**، صص 58-61، 118-119، وأبو فراس النطافي: **التدوير وبحور الشعر**، ص 538.

و"مستفعلن" في العجز. ولـمّا كان موقع الوتد قد تغيّر فيه فصار أوّلا وإن لم يكن في الأصل كذلك، وكان موقعه في الجزأين الآخَريْن في آخره، غاب التماثل وكانت وقفة العروض متمكّنة. بينما الخفيف والمتقارب والمنسرح، وهي البحور التي طغت فيها الظاهرة بذلك الترتيب، وإن قام بعضها على تناوب بين الأجزاء، فإنّ موضع وقفة العروض فيها هو محلّ الأجزاء المتماثلة (فاعلاتن/ فاعلاتن في الخفيف، وفعولن/ فعولن في المتقارب، ومستفعلن/ مستفعلن في المنسرح؛ الأولى من كلٍّ هي العروض والثانية هي ابتداء العجز).

ونحسب أنّ الخفيف نفسه إذ يكون مجزوءا يقدّم إثباتا لما قدّمنا. فإذا كان اتّجاه البحور المجزوءة عادة أن تكثر فيها تلك التناصيف الثلاثة مثلما نبّه إلى ذلك ابن رشيق والتبريزي ومثلما تقرّه جداول أحمد كشك حتّى اعتبرها قرينة التدوير[1] بحسب اصطلاحه، وكان المتوقّع ما دام التامّ من الخفيف كاد يتملّك الظاهرة، أن يزداد الإدماج والاقتطاع حدّة في مجزوئه؛ إذا كان الأمر في هذا الأفق من التوقّع، فإنّا وجدناه في ديوان عمر بن أبي ربيعة على الخلاف. وهو ما يكشفه هذا الإحصاء الذي قمنا به لديوانه: (ج39)

الخفيف المجزوء	**عدد الأشعار**	**عدد الأبيات**	**أنواع التنصيف**			**مجموع التناصيف**
			الإدماج	**الاقتطاع**	**الاقتضاء**	
	10	78	0	10	4	14
ابتداء العجز: - ᴗ - - **(فاعلاتن)**			0	2	3	5
ابتداء العجز: ᴗ ᴗ - - **(فَعِلاتن)**			0	8	1	9
النسب المئوية للتناصيف الثلاثة من عدد الأبيات			%0	%12.82	%5.13	%17.95

فقد غاب الإدماج تماما وتقلّصت نسبة الاقتطاع إلى حدود النصف من نسبته في الخفيف التامّ عند الشاعر نفسه، بل إنّ الاقتضاء أيضا كاد يكون أمرا غير مذكور. وتكتسب هذه النسب أهميّتها إذا وضعنا في الاعتبار أنّنا إزاء بحر عُرف أكثر من غيره بالظاهرة. وإنّ قراءة الجدول تؤكّد لنا ما سبق أن استنتجناه أعلاه من أنّ المداخلة عائدة إلى التتالي المفرط للمقاطع الطويلة وإلى التماثل بين الأجزاء. فحيثما اتّصف الوزن بهما جنح الشاعر إليها. وإذا توافر الاختلاف في المقاطع، بالمراوحة بين قصيرها وطويلها، وفي الأجزاء، بتشافع التوليفات، ضعفت نسبة الاتّجاه إلى الإدماج أو الاقتطاع. والخفيف المجزوء مثال على ذلك، فوقفة القافية هي بين "مستفعلن" في

1. نفسه، ص 118.

نهاية الصدر و"فاعلاتن" في ابتداء العجز، على خلاف التامّ الذي يتجاور في موضع الوقفة الوسطى منه جزآن متماثلان.

هل نحن بهذا نردّ كلّ مظهر من مظاهر المداخلة وكلّ غياب لوقفة العروض إلى شأن عروضيّ صرف؟ إنّ إطار العمل هو الذي يحدّد زاوية نظرنا، وهو الذي يدفعنا إلى أن نفسّر الأمر من هذه الجهة لا من غيرها. فلا شكّ لدينا أنّ لبناء الجملة ولغرض القول وموضوعه ولنسق الوصف أو السرد أثرا في المسلك الذي ينتحيه البيت. ومع ذلك فقد فاجأنا ديوان عمر، ونحن نتفحّصه بغاية الإحصاء العروضيّ، أنّ قصائد من الخفيف التامّ وذات نفس سرديّ واضح يتخلّله حوار أحيانا غاب عنها الإدماج والاقتطاع والاقتضاء على عكس ما قد يتوقّعه الباحث حين يصل بين تلك التناصيف والنزعة إلى السرد. ومثال ذلك القصيدة العينيّة التي طالعها: [من الخفيف التامّ]

أَصْبَحَ القلبُ للقَتُولِ صَرِيعَا مُسْتَهامًا بِذِكْرِها مَرْدُوعَا[1]

فلم يرد في أبياتها الثمانية عشر إدماج أو اقتطاع ولا حتّى اقتضاء بمعناه الضيّق الذي أشرنا إليه، لا بمعنى التعليق المعنويّ، وذلك بالرغم من أنّها قامت على السرد والإخبار من أوّلها إلى آخرها وبدرجة أقلّ على الحوار. وهو ما قد يعيد النظر في اعتبار السرد دافعا إلى هذه المداخلة بين الشطرين في الشعر القديم[2].

وصفوة القول، فإنّ الظاهرة لم تجد العناية المناسبة لدى القدماء ولم تكن من المواضيع المطّردة في الحديث عن بنية البيت إلاّ في النصوص التي أشرنا إليها، وهي قليلة. وأوّل ما نستنتجه من ذلك أنّها لم تكن معدودة عندهم في العيوب، ذلك أنّ منهجهم في التبويب قام من جملة ما قام على بيان ما يجوز وما لا يجوز في اللغة وفي الوزن والقافية. ولم تكن هذه المداخلة بين الشطرين شيئا مذكورا في هذا السياق. وقد فسّرنا ذلك، وهو الاستنتاج الثاني، أنّه ليس شأنا من شؤون الوزن، لأنّ الأنموذج أو المثال عليه تامٌّ في الحالتين سواء أوقع التداخل أم لم يقع. وهكذا تصير المسألة مطروحة من وجهة إنشاديّة لا وزنيّة، أي من جهة أداء الأشعار وكيف تجري على اللسان لا من جهة انتظام مقاطعها على نحو مخصوص. وهو ما رجّح لدينا استنتاجا ثالثا وهو أنّ ظاهرة المداخلة عائدة إلى ضرب من التعامل بين محور الوزن ومحور الكلام، أي إلى هيئة ذلك الإسقاط العموديّ الذي فصّلنا فيه القول في فصول سابقة، إسقاط محور الكلام على محور الوزن. وعليه، فإنّ وقفة العروض إنّما هي شأن من شؤون الإنشاد باعتباره أداء لقول موزون، أي بصفته أداءً لما تداخل فيه حكمان هما الوزن واللغة، وهو إن جنح غالبا إلى التقيّد بأحكام المنوال العروضيّ فذلك لأنّ نسق

1. عمر بن أبي ربيعة، **الديوان**، صص 220-221.

2. انظر مثالين آخرين في ديوانه، وهما القصيدة الميميّة ذات السبعة عشر بيتا صص 335-336 والقصيدة النونيّة ذات الأحد عشر بيتا صص 367-368.

الكلام يلتزم به. وإذا كان من شأن هذا الوزن أن يأتي على نحو يثقل في النظم أحيانا، التجأ الشاعر إلى أحد تلك التناصيف الثلاثة. وهذا الرأي يقتضي ضمنيّا أنّ الشاعر لا يقف على العروض إذا تمّت المداخلة، أي أنّه لا يشطر الكلمة حين يؤدّيها ولا تدفعه التجزئة الوزنيّة حين ينشد البيت إلى ما اعتبره النحاة نيّة الانفصال. فهل يغيب أيّ نوع من السكت ولو كان خفيفا في موضع العروض؟ إنّ المدوّنة لا تنبئ ولو تلويحا بأيّ أمر مخصوص بها، وإن يكن غير بعيد عن التصوّر. وهل ذلك حال الإنشاد في تعامله مع المنوال الوزنيّ عامّة؟ يبدو لنا أنّ النظر في الضرب الثالث من الوقفات بعد وقفة القافية ووقفة العروض السبيل الأسلم إلى التثبّت من وجاهة ما وصلنا إليه.

3.2.2.3. **وقفة الحشو:**

نودّ أن نشير بدءا إلى أنّ وجهة النظر التي نسعى بها إلى أن نتبيّن وقفات الحشو الممكنة هي عروضيّة خالصة، بالمعنى الرحب الذي يتحدّد للعروض بتقدّم عملنا، وذلك لأنّ انعطافنا على غيرها من الممكنات هو عدولٌ عن المنوال إلى الأمثلة عليه، وهو نظرٌ في الأوزان حين تتحقّق بالكلام وتؤدّيها أصوات مخصوصة في مقامات بعينها. وحينئذ ستكون قراءتنا إحدى ممكنات القراءة خاضعةً لتأويل ومستندةً إلى غايات بيانيّة أو إيقاعيّة سعى إليها الشاعر إذ ينشئ وينشد أو قارئ الشعر إذ يتفكّر في ما يقرأ. والحال أنّ ذلك وإن يكن مشروعا بل من لوازم التحليل النصّي إذا نشد التمام، لا يقع في أفق هذا البحث وليس له بوجهة نظرنا صلة. فنحن نسعى إلى استقصاء المصادر القديمة بحثا عن طرائق العرب في إنشاد الشعر مدخلا إلى شكل تمثّلهم الوزن. على أنّنا هنا أيضا إزاء مادّة نزْرة، فيقلّب المرء آلاف الصفحات ويتدبّرها عسى أن يعثر على شيء، وما هو ببالغٍ منها أمرا جليلا إلاّ على نحو ضئيل.

ونحن نتبسّط في هذه الفقْرة ما استهللنا به هذا الفصل من بعض الأسئلة التي سعينا إلى الإجابة عن بعضها وبقي منها قسم بحاجة إلى التدبّر. هل يراعي الشاعر في إنشاده أجزاء الوزن فيعلو بها إلى الحدّ الذي يصير معه أداءً على مقاس أنموذج الوزن؟

لقد أشرنا سابقا إلى أنّ المنوال العروضيّ يعتبر المصراع بمثابة الكلمة الفونولوجيّة أو الاسم التامّ الذي لا يمكن الوقوف عند جزء منه والابتداء بما يليه. وينتج عن ذلك مبدأ أساسيّ وهو أنّ الوصل هو الذي يحكم النصف من البيت وليس الوقف فيه. وحتّى إن وقع لسبب ما وقفٌ، فهو كما يقول النحاة، بنيّة الوصل؛ لأنّ الوقف في العربيّة ليس مجرّد سكت على كلمة بل له أحكام وقوانين. والوزن بُني أصلا على الوصل لا على الوقف إلاّ في الحدود وهي العروض والقافية. ولهذا فإنّ الحديث عن وقفة ما في الحشو هو من باب التجوّز لا الحقيقة، أو هي وقفة من نوع خاصّ تكون كالسكتة الخفيفة أو السكون المختلس.

وقد تحدّث النحاة عن إجراء الوصل مُجرى الوقف واعتبروه لغة رديئة بابُه الشعر[1] فقط على سبيل الضرورة. وعيارهم في هذا أداء الأصوات كما تقتضيها طبيعتها دون مدّ في غير موضعه أو إطالة حركة قصيرة أو تقصير طويلة وما شابه. وممّا نبّهوا إليه في هذا السياق ضمير المتكلّم "أنا". فـ"الاسمُ فيه الألفُ والنون. والألف دخلت لبيان الحركة في الوقف. يدلّ على ذلك أنّك إذا وصلتَ، سقطت الألفُ، فتقول: "أنَ فعلتُ". والوصلُ ممّا يردّ الأشياء إلى أصولها في الغالب"[2]. وبناء على ذلك فإنّ الأصل في هذا الضمير ألاّ تطول الحركة في آخره. ولا معوّل على الكتابة إذ ترسم ألفا، فهي لم تكن شاهدا وفيّا للمنطوق. وهي إن أضافت ألفا هنا فقد حذفتها من اسم الإشارة "هذا". والأمثلة على ذلك كثيرة في العربيّة. والشاهد الذي تقدّمه المدوّنة بيانا للطبيعة الصوتيّة لضمير المتكلّم المفرد، على سبيل الخُلف، بيتان أوّلهما للأعشى والثاني لحميد بن ثور. فالأوّل: [من المتقارب]

فكيف أنَا وانتِحالِي القَوافِـ   ـيَ بَعْدَ المَشِيب كَفَى ذاك عارَا[3]

والثاني: [من الوافر]

أَنَا سَيْفُ العَشِيرةِ فاعْرِفُوني   حَمِيدٌ قَدْ تَذَرَّيْتُ السَّنامَا[4]

وقد اقتضى فيهما وزنُ الشعر إطالةَ الفتحة آخر الضمير على غير الأصل وما يقتضيه الوصل، لأنّ "الألفَ الأخيرة أُتي بها في الوقف لبيانِ الحركة، فهي كالهاء في "اغْزُهْ" و"ارْمِهْ". وإذا وصلتَ، حذفتَها كما تحذف الهاء في الوصل". فكأنّ الشاعر إذ مدّ الحركة بعد النون نوى الوقف والحال أنّ الضمير جاء في درَج الكلام. ولهذا عدّ ابن يعيش أنّ "مُجاز البيت والقراءةِ على إجراء الوصل مُجرى الوقف، وهو بالضرورة أشبه"[5].

وشبيهٌ بذلك، وإن على كان النقيض إجراءً صوتيّا، تقصيرُ حركة ضمير الغائب المذكّر (لَهُ أو عندَهُ مثلا). فهي متى كانت مسبوقة بمقطع قصير وجب إشباعها لا بسبب من دواعي الوزن وإنّما لأمر راجع إلى طبيعتها واعتمادها على متحرّك سابق. وإنّما اللبس عائد إلى أنّ الكتابة لم تسجّلها للمذكّر وسجّلتها للمؤنّث وهما في الواقع سيّان[6]. فإذا قصّر الشاعر الحركة يكون قد ارتكب ضرورة، وهي في مقامنا لا يستقيم

---

1. ابن يعيش، **شرح المفصّل**، 4/ 45.

2. **نفسه**، 9/ 83.

3. ابن السرّاج، **الأصول**، 3/ 454؛ القزّاز، **ما يجوز للشاعر في الضرورة**، ص 160؛ ابن يعيش، **شرح المفصّل**، 4/ 45.

4. ابن جنّي، **المنصف**، 1/ 10-11؛ ابن يعيش، **شرح المفصّل**، 3/ 93، 9/ 84.

5. ابن يعيش، **شرح المفصّل**، 3/ 93-94.

6. يقول سيبويه: "فإن كان الحرف الذي قبل الهاء متحرّكا فالإثبات ليس إلاّ، كما تثبت الألف في التأنيث، لأنّه لم تأت علّة ممّا ذكرنا، فجرى على الأصل؛ إلاّ أن يضطرّ شاعر فيحذف". **الكتاب**، 4/ 190. ويقول ابن جنّي: "وتزاد [الواو]

معها وقف ولا وصل كما بيّن ذلك ابن جنّي أثناء شرحه بيتا من شواهد سيبويه، وهو قول الشاعر: [من الوافر]

لَـهُ زَجَـلٌ كَأَنَّـهُ صَـوْتُ حَـادٍ إِذَا طَلَـبَ الوَسِـيقَةَ أَوْ زَمِيرُ

"فقوله: "كأنّهُ"، بحذف الواو وتبقية الضمّة، ضعيفٌ في القياس، قليلٌ في الاستعمال". وذلك عائد في رأيه إلى أنّه ليس على حدّ الوصل ولا على حدّ الوقف. فالوصل يقتضي أن تتمكّن فيه حركة الضمّة الطويلة كما تمكّنت في قوله في أوّل البيت "لَهُو زَجَلٌ"، والوقف يقتضي حذف الحركة كاملة وإسكان الهاء، فيقال: "كأنَّهْ". وأمّا ضمُّ الهاء بغير إشباع فمنزلةٌ بين منزلتيْ الوصل والوقف. "وهذا موضعُ ضيقٍ ومقامٌ زَلْخٌ لا يتّقيك بإيناس، ولا ترسو فيه قَدَمُ قِياس"[1].

وإذا كان أمر إنشاد البيت أو الشطرين قائما على الوصل، أفلا يكون ثمّة حضور ما لأجزاء الوزن كأن يقطّع المنشد القول على منوالها حتّى يظهرها نحوا من الإظهار؟ إنّ المصادر تسكت تماما عن هذا التفصيل. ومع ذلك فقد عثرنا على بعض القرائن التي يمكن أن تفيدنا في بيان مسلك العرب حين يؤدّون الكلام الموزون.

أمّا القرينة الأولى فخبر رواه ابن عبد ربّه عن أبي نواس وعِنان في سياق الطرفة والملحة الأدبيّة نورده ها هنا بنصّه: "جلس أبو نواس إلى عنان، فقالت: كيف علمُكَ بالعروض وتقطيع الشعر يا حسن؟ قال: جيّد. قالت تقطّع هذا البيت: [من الهزج]

أَكَلْـتُ الْخَـرْدَلَ الشَّامِـ (م) ـيَّ فـي صَــفَحَة خَبَّــازِ

فلمّا ذهب يقطّعه ضحكت به وأضحكت. فأمسك عنها وأخذ في ضروب من الأحاديث. ثمّ عاد سائلا لها، فقال: كيف عِلْمُكِ بالعروض؟ قالت: حسنٌ يا حسن. فقال: قطّعي هذا البيت: [من المديد]

حَوِّلُــوا عَنَّــا كَنِيسَــتَكُمْ يَــا بَنِـي حَمَّالَــةِ الحَطَـبِ

فلمّا ذهبت تقطّعه، ضحك أبو نواس، فقالت: قبّحك الله. ما برحت حتّى أخذت بثأرك."[2]

يأتي هذا الخبر في سياق التملّح بالعروض. ذلك أنّ القراءة العروضيّة، أي القراءة بالوقوف وقفا خفيفا على أجزاء الوزن من أجل إظهارها، قد تُحيل الكلام فـ"يخرج

أيضًا بعد هاء الإضمار نحو "ضَرَبْتُهُو" و"كَلَّمْتُهُو" فهذه الواو في المذكّر نظيرة الألف في المؤنث نحو "ضَرَبْتُها" و"كَلَّمْتُها" وربّما حذفت في الشعر في الوصل". سرّ صناعة الإعراب، 2/ 274.

1. ابن جنّي، **الخصائص**، 1/ 127-128. ومقامٌ زَلْخٌ في "اللسان" "مثلُ زَلْجٍ أيْ دحْضٌ مَزَلَّةٌ، وصفٌ بالمصدر"، "والزَّلْخُ: المَزَلَّةُ. تَزِلُّ منها الأقدام لنداوتها لأنها صفاة ملساء". ابن منظور، **اللسان**، مادّة (ز.ل.خ).

2. ابن عبد ربّه، **العقد الفريد**، 7/ 55. وورد الخبر أيضا في كتاب الدماميني، **العيون الغامزة**، ص 232 مع فارقين صغيرين، أوّلهما أنّ البيتين وردا بالخلاف، ففيه أنها هي التي أتت ببيت المديد وهو من أتى ببيت الهزج، والثاني أنّ عجز البيت الثاني جاء فيه "صحفة" لا "صفحة". وتوجد أبيات أخرى على تلك الشاكلة أنشأها المتأخّرون لا نرى داعيا لذكرها.

بديع الألفاظ ورائق السبك إلى الاستبراد والركاكة" على حدّ عبارة الدماميني. وسبب ذلك أنّ التقطيع في الأداء أو التفعيل عند المران والرغبة في معرفة الوزن قد يُنشئ من المفردات المعجميّة ما لم يخطر على بال الشاعر ويُخرج بناء الجملة من سياق إلى آخر في حال كان توقّف التقطيع منافرا للوقف الذي يستدعيه التركيب والدلالة، وقد ينجرّ عنه أن يوقع "المرء في مهوى الزلل ومقام الخجل بما يتحوّل إليه صوغ البنية من منكر الكلام وشنيع الفحش"[1]. ومثال ذلك أنّ صدر البيت الذي أتت به عِنان إذا قُرئ قراءة التفعيل فتوقّف القارئ عند المقاطع على هذا النحو: أكلتُ الخرْ(مفاعيلن)/ دَلَ الشاميَّ (مفاعيلُن)، خرج معناه ممّا يشبه الفخر والتغنّي بما حظي به المتكلّم من أكل إلى معنى نقيض شنيعٍ في اللفظ قبيحٍ في التصوّر. وقد كان ذلك غاية عِنان لـمّا طلبت من أبي نواس أن يظهرَ مقاطع الأجزاءِ الوزنيّة في اللفظ، فضحكت وأضحكت من في المجلس. ويشاء الراوي أن يغيّر مواقع الفاعلين فيورد فعلا ثانيا يكون فيه الضاحك أوّلا مضحوكا منه والمضحوك منه ضاحكا. وذلك حين طلب أبو نواس لاحقا من عنان ما طلبته منه سابقا. وعلى السَّنَن نفسه، أو أكثر إنكارا، جاء بيت الشاعر حين يُقرأ صدرُه بالتقطيع الذي يقتضيه الوزن: حَوِّلُوا عَنْـ (فاعلاتن)/ ناكني (فاعلن)/ سَتَكُمْ (فعِلن). فقد حوّل التقطيع اللفظ إلى شنيع فاحش على حدّ عبارة الدماميني.

وهذا الخبر يفيدنا بالخلف، لأنّ ما يعنينا منه لا ما آل إليه الكلام حينما يؤدّيه المتكلّم بالتفعيل، وإنّما يعنينا إفصاحُه على سبيل الاقتضاء أنّ شاعرا كأبي نواس لم يكن يقرأ الشعر بالتقطيع ولا دار بخلده، حين اقترحت عليه عنان أن يقطّع ما قرأته، ما يمكن أن تنتهي به القراءة. وهي نفسها حين ذهلت عن سابق حديثها وقعت في ما أوقعت فيه الشاعر. فهذا دأبٌ إذن في القراءة لا حضور له في الذهن ولا يسلكه الشعراء حين ينشدون. وأجزاء الوزن بهذا الاعتبار ثاوية في القول يتمثّلها الشاعر والمنشد على نحو غامض معقّد، ينظّمان القول وفقها دون أن يطفُوَا بها إلى النطق، ويشعران بها ولا يعلنان عنها؛ وهو شعور دون مرحلة الوعي لأنّه لا يصاحبه فعل التفكّر في ما يحدث من إسقاط محور الوزن على محور الكلام. وعلى هذا النحو يكون محلّ الوزن من الذهن في منطقة غامضة هي بين الوعي واللاوعي، قِوامُها البناءُ عليه دون إنطاقه دلالةً، والعملُ به مع الحرص على تناسيه. وهذا النسق القائم في الذهن إنّما هو جِماعُ مقاطع طويلة وقصيرة تأتلف على أنحاء مخصوصة ارتضتها اللغة عبر تاريخ طويل من تعهّدها وصقل توليفاتها الحركيّة فترسّخت وصارت كالملكة لدى أمراء الكلام، تماما كما تترسّخ ملكة الإعراب، فيأتي القول موزونا قائما في الذهن نظامُه دون الحاجة إلى إظهار أجزائه بالتقطيع والتفعيل.

---

1. الدماميني، **العيون الغامزة**، ص 232.

وقد قدّم لنا مسكويه في إجابته عن سؤال بسطه التوحيديّ حول علاقة الطبع بالعروض عناصر مهمّة لوجه تمثّل الوزن ونحو حضوره في الإنشاد[1]. وهي القرينة الثانية فيما نحن بصدده. لقد كان السؤال موصولا بما لاحظه صاحب "الهوامل" من أنّ العارف بصناعة العروض لا يكون له شعرٌ جيّد في الغالب يستطيبه الطبع مع أنّ أقواله موزونة مستقيمة. وإذا كان العروض "ميزان الطبع"، فكيف تكون منه "خيانة" لصاحبه فلا يأتي القول مطبوعا. وفي المقابل فإنّ "بعض من يتذوّق وله طبع" يخرج من وزن إلى آخر ويكون كلامه مع ذلك "كثير الماء". فمحور السؤال إذن كيف أنّ الصناعة التي من شأنها شحذ الطبع لم تنتج كلاما مطبوعا، وكيف أنّ الطبع إذ ينشئ كلاما جيّدا قد يخالف مقتضيات الصناعة، والحال أنّ أحدهما مبنيّ على الآخر.

لقد ميّز مسكويه في إجابته بين الطبع والعروض فلم يقتض التماثل التامّ بينهما، لأنّ الطبع في رأيه طباعٌ ولأنّ للعروض أنحاء من التمثّل مختلفة تظهر في الإنشاء مثلما تتجسّد في الإنشاد. وهو ما يعني أنّ العروض، وهو صناعة الوزن، شيء والمسلك إلى استيعابه والعمل به أمر آخر. وكلّ ذلك يتقوّم بفعل المعاودة والإيناس الذي يحوّل المرفوض في طبعٍ مقبولا في آخر وما بدا منافرا في ذوقٍ حسنا في غيره، مع أنّ الطبعين والذوقين يستندان إلى مبادئ الصناعة نفسها. وإيضاحا للرأي قدّم مسكويه على ذلك مثالين. أمّا أوّلهما فقول المرقّش: [من مجزوء البسيط]

لِابْنَةِ عَجْلَانَ بِالطَّفِّ رُسُومْ　　　لَمْ يَتَعَفَّيْنَ وَالْعَهْدُ قَدِيمْ

وَهِي قصيدة مختارة فِي المفضّليات ولها أخوات (...) كانت مقبولة الوزن في طباع أولئك القوم وهي نافرة عن طباعنا نظنّها مكسورة"[2]. فهذا البيت صحيح الوزن لا خلاف بين العروضيّين في ذلك وليس فيه من التغييرات سواء جلّت، أي الجَزْء، أو دقّت، أي الزحافات، ما يخرجه عن النظام كما سطّره الخليل لاحقا. ولكنّ استجابته للمنوال لا يُحلّه آليّا محلّا لائقا بالطبع، أي بما نعتبره هيئة في الذهن قُدّت عبر المعاودة والتكرار حتّى آنس بها اللسان ورضيت بها هياكل الكلام. ويرجع مسكويه سبب المنافرة بين الطبعين، طبع سابق وآخر لاحق، إلى "أنّ القوم كانوا يَجْبُرون بنغمات يستعملونها مواضعَ من الشعر يستوي بها الوزن، ولأنّنا نحن لا نعرف تلك النغمات إذا أنشدنا الشعر على السلامة لم يحسن في طباعنا"[3]. وهو ما يدرج متصوّر الإنشاد في تمثّل الشعر. فهذه النغمات الغائبة عن المتأخّرين وهي التي يسوّي الشاعر القديم بها أبياته حين ينشدها لـمّا غابت عن التمثّل اختلّ الانتظام، ذلك أنّ مواضعها

1. التوحيدي، **الهوامل والشوامل**، تحقيق أحمد أمين والسيد أحمد صقر، الهيئة العامّة لقصور الثقافة، القاهرة، 2001، صص 282-283. وهي المسألة رقم 124 من مسائل التوحيدي التي أجاب عنها مسكويه.

2. **نفسه**، ص 282.

3. **نفسه**، ص 283.

من القول غير معروفة وهي ليست ممّا يمكن تبيّنه عبر فحص الوزن، لأنّه مستوٍ وإن كان غير كذلك في الذوق. وهو ما يؤكّد ما أشرنا إليه مرارا من أنّ الوزن ماثل في الذهن قبل أن يكون حاضرا في القول.

ولمسكويه حجّة ثانية يعرضها تعقيبا على طالع قصيدة منسوبة إلى الشنفرى وهو قوله: [من المديد]

إِنَّ بِالشِّعْبِ الَّذِي دُونَ سَلْعٍ لَقَتِيلاً دَمُهُ مَا يُطَلُّ

فـ"هذا الوزن إذا أُنْشد مفكّك الأجزاء بالنغمة التي تخصّه طاب في الذوق، وإذا أنْشد كما ينشد سائر الشعر لم يطب في كلّ ذوق"[1]. ومن الواضح حينئذ أنّ الاستطابة ومواتاة الطبع غير عائدتين إلى استقامة الوزن، فهذا البيت مثال أنموذجيّ على أوّل أنواع المديد المجزوء، وهو لم يرد تامّا، وليس فيه ما يخرجه عن الذوق والطبع إذا اعتبرنا العروض تحقيقا صناعيّا لهما. ولكنّ مسكويه يلفت إلى أنّ إنشاده كما ينشد سائر الشعر يخرجه عن الذوق. فكيف هو إنشاد سائر الشعر؟ وما الإنشاد الخاصّ بهذا التشكّل الوزنيّ؟

إنّ الراجح لدينا أنّ الإنشاد كان في بدء عهده يراعي نحوا من المراعاة أجزاء الوزن بفعل نزوعه إلى الترنّم وأنّ ذلك مسلك من المسالك التي بها يستقيم القول ويكون على نظام بفعل تكرار الظاهرة من بيت إلى آخر، وأنّ هذا المنحى في تمثّل الوزن وإظهاره في النطق بدأ يغيب شيئا فشيئا فما بقي منه إلاّ كالأثر بعد العين. وهو ما نستصفيه من قول مسكويه أنّ البيت إذا "أُنشد مفكّك الأجزاء بالنغمة التي تخصّه، طاب في الذوق". فتلك الأجزاء هي أجزاء الوزن، وقد وصفت مفكّكة لما لاحظناه في الباب السابق من أنّ المديد وحده دون بحور الشعر جاء فيه موقع الوتد على غير نظام. فهو في الجزأين الأوّل والثالث "فاعلاتن" وسطٌ وهو في الجزء الثاني طرف. وإذا ما روعي محلّه أثناء الإنشاد كان النسق مفكّكا على غير قياس باقي الأشعار.

وقد توقّف ابن سينا عند هذا البحر واعتبره مثلا لـ"ما ينتظم بالسكتة"[2] مستشهدا ببيت المهلهل ابن ربيعة: [من المديد]

يَا لَبَكْرٍ أَنْشِرُوا لِي كُلَيْبًا يَا لَبَكْرٍ أَيْنَ أَيْنَ الْفِرَارُ

ومعتبرا أنّ وزنه في الأصل "فاعلاتن فاعلاتن فاعلن" لأنّ هذه التتابع المقطعي منتظم أكثر ممّا هو في نظام الخليل "فاعلاتن فاعلن فاعلاتن"[3]. ولأجل أن يبرّر التفاوت بين الوزن وأصله عنده ذهب إلى أنّه "يُحتاج إلى أن يسكت قدر زمان تُنْ

---

1. نفسه، ص 283.

2. ابن سينا، **جوامع علم الموسيقى**، ص 126. والاقتباسات اللاحقة من حديث ابن سينا كلّها من نفس الموضع.

3. كنّا أشرنا في موضع سابق إلى أنّ بحر المديد يمثّل إشكالا، لأنّ موقع الوتد بين أجزائه المتشافعة غير ثابت، فهو في الجزأين الأوّل والثالث وسط، وهو في الثاني طرف. وهذا هو البحر الوحيد الذي يختلّ فيه النظام.

المحذوفة حتّى يتّزن"، وذلك في المقطع الأخير من الجزء الثاني في تجزئته الجديدة (فاعلاتن ← فاعلن ø). وأمّا إذا استعجل المنشد ووصل الكلام بعضه إلى بعض، "لم يكن الكلام في نفسه موزونا". ولكن كيف السبيل إلى هذه السكتة إذا كان موقعها في الوزن ضمن الكلمة الواحدة؟ يقدّر ابن سينا أنّ البيت لا يحسن في الذوق ولا يكون مطبوعا إلاّ "إذا كانت النون من فاعلن"، بحسب قسمة الخليل، قد وقع موقعها إمّا صوت من أصوات "المدّ واللين"، أي يكون مقطعها الأخير طويلا منفتحا، وإمّا في حال انغلاقه أن يقع موقع النون "حرف من الحروف التسريبيّة" التي يمتدّ معها الصوت، وهي الأحرف الاحتكاكيّة. وإن حملنا كلام الفلاسفة[1] بعضه على بعض جعلنا من شرط هذا المقطع أن ينغلق بلام أو ميم أو نون لأنّ لهذه الأصوات منزلة نغميّة أفضل من باقي الصوامت بسبب جانبيّة الأوّل والغنّة في الآخَرَيْن، وذلك فضلا عن صوتيْ اللين الواو والياء. فإذا وقع موقعَ النون حرفٌ من الحروف "الحبْسيّة"، وهو المصطلح الذي يجريه على الانفجاريّة والشديدة، "اختلّ مسموع البيت".

وقد عدنا إلى المصادر عسى أن نجد القطعة أو القصيدة التي يتضمّنها ذلك البيت، لغاية التثبّت من وجاهة ملاحظة ابن سينا، فلم نظفر بأكثر من أربعة أبيات أوردها المبرّد في كتاب "التعازي" وهي[2]: [من المديد]

يَــا لَبَكْــرٍ أَنْشِــرُوا لِــي كُلَيْبًــا	**يَــا لَبَكْــرٍ أَيْــنَ أَيْــنَ الْفِــرَارُ**
تِلْــكَ شَــيْبَانُ تَقُــولُ لِــذُهْلٍ	**صَــرَّحَ الشَّــرُّ وَبَــانَ السِّــرَارُ**
وَبَنُــو يَشْــكُرَ قَــامُوا فَقَــالُوا	**قِصَّــةٌ عَوْجَــاءُ فِيهَــا اسْــتِتَارُ**
وَبَنُــو عِجْــلٍ تَقُــولُ لِقَــيْسٍ	**وَلِتَــيْمِ الــلاَّتِ سِــيرُوا فَسَــارُوا**

وإن نحن تأمّلنا موضع نون "فاعلن" فيها في الصدر والعجز وجدناه سبع مرّات من ثمانٍ واردا حركة طويلة، وأمّا الحالة الوحيدة التي كان فيها موضعُ النون ذيلَ مقطعٍ منغلقٍ فهي في عجز البيت الأوّل حينما قابلت الياء الساكنة من "أين" الثانية حرفَ النون في"فاعلن". والياء صوتُ لين مضمومٌ إلى الأصوات التي لا تبشّع النغم على حدّ عبارة الفارابي. وهو ما يعني أنّ أبيات المهلهل مثال جيّد لقوانين الانتظام والتلاؤم التي نبّه إليها ابن سينا، وهي قوانين يتداخل فيها الوزن بخصائص المقاطع الصوتيّة

---

1. الفارابي، **كتاب الموسيقى الكبير**، صص 1072-1073. وكنّا قد أشرنا إلى ذلك في آخر الفصل الثاني من الباب الأوّل.

2. المبرّد، **التعازي**، تحقيق إبراهيم محمد حسن الجمل، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 1993، ص 276. وأمّا ابن عبد ربّه في "**العقد الفريد**" فلم يورد منها إلا ثلاثة، وسقط البيت الثالث، 6/ 65؛ ولم يورد الأصفهاني في"أغانيه" إلاّ البيتين الأوّلين" 5/ 39، غير أنّ لصدر البيت الثاني رواية أخرى وهي "يا لبكرٍ فاظْعَنُوا أو فَحُلُّوا". وهما البيتان اللذان نقلهما ناشر **ديوانه** طلال حرب، دار صادر، بيروت، ط1/ 1996، ص 35. وأمّا النشرة الأخرى التي قدّمها أنطوان محسن القوّال، دار الجيل، بيروت، ط1/ 1995، صص 32-33، فقد جعل البيت ضمن قصيدة تبلغ تسعة أبيات، ولكنّ المحقّق الناشر اختلطت عليه الأبيات والمصاريع فجعل بعضها من المديد وبعضها الآخر من الخفيف وأدمج نصيّن منفصلين، فلم تكد تستقيم إلاّ القافية المطلقة رويّها الراء ومجراه الضمّة.

انفتاحا وانغلاقا على نحو ما هو موجود في القافية مراعاة لتلك السكتة المقتضاة في الحشو.

وقد تكون خصوصيّة هذا الاقتضاء هي التي جعلت هذا البحر قليلا ما ركبه الشعراء. فمن كلّ الدواوين التي وصلتنا إلى حدّ العهد الأمويّ لم يأت على مجزوئه بهذه العروض "فاعلاتن" إلاّ أحد عشر قولا بين بيت مفرد وقطعة وقصيدة، منها أربعة تعود إلى ما قبل الإسلام وسبعة إلى الشعراء الإسلاميّين والأمويّين جميعهم، بحسب إحصاء محمد العلميّ[1]، وأمّا في العهد العبّاسيّ فيكاد لا يذكر بحسب جرد ابن الشيخ[2].

وفي المحصّلة فإنّ وقفات الحشو ليست على قدر هيّن من الوضوح، فهي عسيرة التحديد. وإن كانت بحسب تحليلنا لا يمكن أن تكون متطابقة مع أجزاء الوزن فتبرزها في اللفظ والسمع، لما قد ينجرّ عن ذلك من فساد في القول، فإنّها أيضا غير غائبة تماما، إن لم تكن بنحو من اختلاس السكت على ما تقتضيه بعض البحور مثل المديد فإنّها بإحاطتها بالقول إحاطة ذهنيّة على وجه معقّد كما تحيط الهياكل الشاغرة للّغة بالمفردات المعجميّة والأبنيةُ النحويّةُ بالأقوال المنجزة. فلولا تلك الهياكل وتلك الأبنية لم يتحقّق القول إنجازا وإدراكا.

1. محمد العلمي، **عروض الشعر العربيّ**، 1/19-21.

2 . Jamal Eddine Bencheikh, *Poétique arabe*, op. cité, p. 220.

الفصل الثالث

في تمثّل الوزن دلالةً ووظيفةً

سنناقش في هذا الفصل جملة من القضايا العروضيّة عدا تلك المتّصلة بالنظام وبالحركة فيه، وعدا ما يتّصل بالقافية تكوينا ووظيفة أو بالإنشاد وأنواعه. وهذه المسائل بعضها شديد الصلة بمفهوم البيت ومسلك العرب في تمثّله وبعضها يحاول استيعاب دلالة الوزن ودوره في الكلام المنظوم. وبينهما ننظر في تنزيل الوزن ضمن إطار أعمّ هو احتفاء المتكلّمين باللغة العربيّة واحتفاء ثقافتها بالصوت على النحو الذي ترتضيه. ولهذا فإنّنا في هذا الباب سنراوح بين النظر إلى المنوال الخليليّ من ناحية وإلى سبيل العرب في التعامل معه إذ يجرون عليه أقاويلهم ويترنّمون بها ولا يرضون عنها بديلا أو يكاد. وقد وزّعنا الفصل لهذا الغرض إلى ثلاثة محاور نتدرّج فيها من دائرة أدنى إلى أخرى أعمّ وأشمل، ومن الوزن كيف تمّ تمثّله إلى الوزن أداءً ووظيفة.

1. في تمثّل الوزن عند العرب:

لقد اعتنينا في كامل الباب الثاني بالمنوال العروضيّ من جهة نظامه ومن جهة الحركة فيه، وبيّنّا أنّ بين أنموذج الوزن ومثاله مسافة استطاع النظام أن يجد لها أحيانا آليّات لاستيعابها وردّ المتعدّد منها إلى الوحدة ما أمكنه ذلك. ونحن نحاول أن نبسط في هذا الفصل الأخير من العمل قضايا أخرى تتّصل بالوزن ونحسب أنّ تطارحها يساهم في الكشف عن طريقة العرب في تمثّله. ذلك أنّه لا يكفي، في رأينا، أن نذهب إلى أنّ العرب اعتبروا الوزن ممّا لا غنى للشعر عنه، وأنّه موضع الإعجاز[1] في اللغة ومصدره في أشعارهم، فذلك وإن أعلى من شأن ما نحن بصدده فإنّه بحاجة إلى بيان ما به صار كذلك حتّى اعتُبر مفخرة اللغة والمتكلّمين بها على منواله. ولهذا توجّب أن نتبيّن كيف أخذوه وعلى أيّ وجه تمثّلوه وماذا نتج عن كلّ ذلك من آثار في الوزن أو في اللغة.

1.1. في دلالة مصطلح الوزن:

حين نعود إلى المعاجم العربيّة متتبّعين الجذر (و.ز.ن) يلفت انتباهنا أمر نحسبه مدخلا مهمّا إلى فهم مسلك العرب في تمثّل الوزن. فهو في"لسان العرب": "رَوْزُ الثّقَلِ

1. "ولو حوّلت حكمة العرب، لبطل ذلك المعجز الذي هو الوزن". الجاحظ، **الحيوان**، 1/ 75.

والخفّة". قال الليث: "الوزنُ ثقلُ شيءٍ بشيءٍ مثلِهِ كأوزان الدراهم"[1]. والجذر عند ابن فارس في "مقاييس اللغة" "بناءٌ يدلّ على تَعْديلٍ واسْتقامةٍ (...) وَالزِّنة قَدْرُ وزن الشّيء(...) وَهذا يُوازن ذلك، أيْ هو مُحاذيه. ووزينُ الرّأي: مُعْتَدِلُهُ"[2].

وبناء على ذلك تتوزّع الدلالة في هذا الحقل بعد الإجمال والتجريد إلى مستويين: أوّلهما الوزن باعتباره نوعا مخصوصا من المقادير تُحدّد به الأشياء خفّة وثقلا، ومنه كلمة الميزان، والعروض "ميزان الشعر، وبها يعرف صحيحه من سقيمه"[3]، وقد سمّى المعرّي كتابه في العروض "مثقال النظم"[4]؛ وثانيهما أنّ في الوزن دلالة الاعتدال. على أنّنا إذ نسعى إلى الدقّة في فهم الاعتدال، يحيلنا "لسان العرب" إلى الوزن من جديد في ما يشبه الدور: "واعتدل الشعر: اتّزن واستقام(...) ومنه قولُ أبي عليّ الفارسيّ: لأنّ المُراعَى في الشعر إنّما هو تعديل الأجزاء"[5]. وإن نحن نظرنا في المدوّنة النقديّة لاحظنا هذه الصلة معقودة كأوضح ما يكون لدى ابن طباطبا، فالاعتدال "علّةُ كلّ حَسَنٍ مقبول"، "كما أنّ علّة كلّ قبيح منفيٍّ الاضطرابُ"، و"اعتدال الوزن" ممّا تسكنُ إليه النّفس ويَطربُ له الفهْمُ[6]. فنحن إذن أمام فهم مخصوص للوزن قائم على ما يستقرّ في النفس أنّه معتدل، و"العدل ما قام في النفوس أنّه مستقيم"[7].

وفي المجمل فإنّ الوزن آلة لتقدير الخفّة والثقل تختلف عن المقادير الأخرى كالمساحة والكيل والعدد ممّا فصّله النحاة في باب التمييز[8]. وهذه الآلة عند العرب مختلفة عن أشباهها، وخاصّة العدد، لأنّها فعلُ تقديرٍ وإن صار لاحقا دقيقا باستخدام الموازين، فإنّه قائم في الأصل على ما يبدو للنفس أنّه معتدل. ونحن إذ نصل بين هذا الفهم المخصوص للمتصوّر واعتبار العروض آلة لوزن الشعر نتبيّن وجوه تقاطع عديدة، أهمّها وأبرزها، في هذا السياق، التمييز بين أدنى وحدتين عروضيّتين باعتبار الخفّة والثقل، ونعني بهما السبب الخفيف والسبب الثقيل، والتمييز بين الحرفين إذ يقع

---

1. ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة (و.ز.ن).

2. ابن فارس، **مقاييس اللغة**، مادّة (و.ز.ن).

3. ابن فارس، **الصاحبي**، ص 76. وفي **"لسان العرب"**: "والعروض ميزان الشعر لأنه يُعارض بها". مادّة (ع.ر.ض).

4. ياقوت الحموي، **معجم الأدباء**، 1/ 334.

5. ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة (ع.د.ل).

6. ابن طباطبا، **عيار الشعر**، ص 21.

7. ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة (ع.د.ل). من اللافت أنّ ابن فارس اعتبر الجذر (ع.د.ل) من الأضداد، فهو "أصلان صحيحان، لكنّهما متقابلان كمتضادّين، أحدهما يدلّ على استواء والآخر يدلّ على اعوجاج". وقدّم مثالا على الدلالة الثانية "عدل وانعدل أي انعرج". ابن فارس، **مقاييس اللغة**، مادّة (ع.د.ل).

8. "والمقادير إمّا مقاييس مشهورة موضوعة ليعرف بها قدر الأشياء كالأعداد، وما يعرف به قدر المكيل، كالقفيز والإردبّ والكُرّ، وما يعرف به قدرُ الموزون، كصنجات الوزن كالطّسوج والدانق والدينار والمنّ والرطل ونحو ذلك، وما يُعرف به قدر المذروع والممسوح كالذراع وقدر راحة وقدر شبر ونحو ذلك، أو مقاييس غير مشهورة ولا موضوعة للتقدير كقوله تعالى: "ملء الأرض ذهبا"، وقولك عندي مثل زيد رجلا". الأستراباذي، **شرح الكافية**، 2/ 56.

أوّلهما ذيل مقطع وثانيهما مطلع مقطع وهو ما مهّد به الأخفش حديثه عن أركان الشعر فتحدّث في حال التمايز عن الخفّة وفي حال التماثل عن الثقل[1].

2.1. متصوّر العدد والزمن:

على أنّنا قبل أن نسرع في الاستنتاج نودّ أن نتساءل عن محلّ متصوّر العدد في علم العروض، وفي ذهننا أنّ المصطلح الغربيّ ذا الأصول الإغريقيّة الذي يقابل الوزن وهو metrum[2] دالّ على القيس، وبعده زمنيّ طرفاهُ العامّان الطولُ والقصر، وعلى العدد ووحداتُهُ الأرقام، لا على الوزن.

يمكننا أن نتبيّن مستويين أجرى فيهما أهل العروض متصوّر العدد.

أمّا أوّلهما فهو أثناء بيانهم لأمثلة المناويل من البحور، أو الأنساق الفروع. ذلك أنّ التصانيف العروضيّة في المدخل إلى الحديث عن كلّ بحر تذكر عدد أجزائه في الدائرة وعددها في الاستعمال في حال تمامه وفي حاله نقصانه، شأن قول الزجّاج عن المديد "وأصله في الدائرة ثمانية أجزاء، فاعلاتن فاعلن أربع مرّات، وليس هذا بالمستعمل ولا المعروف في أشعار العرب"[3] وقد تجمل العدد على نحو آخر مثل قول الزمخشري "المديد في البناء على نوعين: مربّع ومسدّس"[4]، أو تأتي بمتصوّر العدد باعتباره محدّدا لهويّة أحد أمثلة المنوال كقول الجوهريّ عن البحر نفسه "المديد مثمّن محدث، مسدّس قديم، مربّع محدث"[5]. وهي إذ تستعرض الأمثلة تحصي كذلك عدد الأعاريض والضروب، ويُروى عن الخليل أنّه حصرها في "أربع وثلاثين عروضا وثلاثة وستين ضربا"[6]. وأمّا حساب المحلّي فقد كان مختلفا، فهي عنده "ستّ وثلاثون عروضا، وضروبها المستعملة معها ستّون ضربا"[7] فزاد إلى الأعاريض اثنتين. وقد يفسّر ذلك باعتباره البحر المتدارك في الحساب، ولكنّه انتقص من الضروب ثلاثة ممّا لا تفسير له غير إهمال بعضها. إنّ العدد ها هنا يتّصل بالوحدات الكبرى أو بالأجزاء التي

---

1. الأخفش، **العروض**، ص 136.

2. "metrum, -ī n. : mètre, mesure d'un vers. Emprunt technique au gr. μέτρον". Alfred Ernout & Alfred Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, Klincksieck, Paris, 2001, p. 402.

وإلى هذا الأصل الإغريقي يعود المصطلح الفرنسيّ métrique ومقابلاته في اللغات الأوربيّة.

3. الزجاج، **كتاب العروض**، ص 144.

4. الزمخشري، **القسطاس في العروض**، ص 74.

5. الجوهري، عروض **الورقة**، ص 18.

6. الجوهري، **عروض الورقة**، ص 14؛ الحميري، **الحور العين**، ص 51؛ العلوي، **نضرة الإغريض**، ص 29؛ التبريزي، **الكافي**، ص 21؛ الدماميني، **العيون الغامزة**، ص 220.

7. المحلّي، **شفاء الغليل**، ص 172.

يتشكّل منها أنموذج الوزن ومثاله، وهو لذلك عدد جمليّ يشبه عدد الكلمات في جملة مع أنّها مختلفة في التكوين والصيغة والامتداد، وينتج عن ذلك أنّ جملة أو بيتا يشتمل على عدد واحد من الوحدات (كلمات أو أجزاء) لا يستغرق من الزمن في النطق ما يستغرقه شبيه به في الإحصاء. وذلك عائد إلى أنّ الدقّة في تحديدها (ثمانية أجزاء أو ستّة أو أربعة) لم تصاحبه بالضرورة دقّة في تحديد هويّة كلّ جزء.

وهو ما يقودنا إلى المستوى الثاني الذي أجرى فيه علماء العروض متصوّر العدد. وذلك في التمييز بين الأجزاء وقسمتها إلى خماسيّ وسباعيّ. والوحدة العدديّة هي إمّا المتحرّك، أي الحرف المتبوع بحركة قصيرة، وإمّا الساكن، وهو في اعتبارهم كما بيّنّا أعلاه نوعان: حرف غير متبوع بحركة أو حركة طويلة. ومن الواضح أنّ هذه الوحدة العدديّة غير منسجمة لأنّها تساوي بين الحرف الذي تليه حركة وغير المتلوّ بها، وهي صوتيّا تساوي بين المقطع والجزء منه. وإن أخذنا على سبيل المثال الجزء "فعولن"، وهو خماسيّ في اعتبارهم، لاحظنا أنّ كلّ حرفٍ مكتوبٍ وحدةٌ عدديّةٌ: "فَـ/عـُ/و/لـُ/نْ"، والحال أنّ الفاء وحدها تشكّل مقطعا بمفردها، بينما ما بقي من الحروف المكتوبة هو إمّا مطلعُ مقطعٍ (ع/ل) أو ذيلُهُ (ـو/ن). وعلى هذا النحو جميع الأجزاء. فإذا ما طرأ على ذلك الجزءِ زحافٌ فصار "فعولُ"، نقص عددُهُ وحدةً (فـ/ع/و/لُ) ولم يعتبروه مع ذلك رباعيّا بل بقي في تصوّرهم جزءا خماسيّا. وللسبب نفسه تساوت "متفاعلن" (مُـ/تَـ/فـ/ـا/عِـ/لـ/ن) مع "مستفعلن" (مُـ/سـْ/تَـ/فـْ/عِـ/لُـ/ن) مع أنّ الجزء الأوّل ذو خمسة مقاطع والثاني ذو أربعة. ولا معنى في هذا الموضع القولُ إنّ المقطعين القصيرين يساويان مقطعا طويلا، لأنّ ثمّة أمثلة تنقض هذا الحساب، فهذا الجزء الأخير نفسه يمكن أن يصير بالزحاف "مَفاعلن" (=مُتَفْعلن) فيكون المقطع الطويل قد عوّضه آخر قصير وبقي يقوم بالدور الوزنيّ نفسه. وكذلك الجزء "مفاعيلن" فهو سباعيّ يشتمل على أربعة مقاطع، واحد منها فقط قصيرٌ هو الواقع أوّلا، فإذا ما طرأ عليه زحاف وصار مثلا "مفاعيلُ" حافظ على عدد المقاطع ولكنّ القصير منها صار مزدوجا، وبقي في تصوّر العروضيّين مع ذلك جزءا سباعيّا.

فنحن إذن أمام عيارين متناقضين: إذا اكتفينا بحساب عدد المقاطع لاحظنا أنّ ذلك ينسجم مع أجزاء ينوب بعضها بعضا (مثل: "فعولن" و"فعولُ"، ففي كلّ واحد منهما ثلاثة مقاطع) ولا ينسجم مع أخرى قائمة هي بدورها في جدول واحد (الجزء "مُتَفَاعِلُن" في الكامل، وفيه خمسة مقاطع، يمكن أن يصير "مُسْتَفْعِلُن" وفيه أربعة). وإذا اعتبرنا المقطع الطويل بمثابة المقطعين القصيرين بحثا عن اعتدال ما، لاحظنا أنّ ذلك يصلح في مواضع (مثل الجزأين المذكورين آخِرًا) ولا يصلح في أخرى واقعةٍ في الجدول الواحد (كـ "فعولن" و"فعولُ"، أو "مفاعيلن" و"مفاعيلُ" و"مفاعلن"). وهو ما يمكن صياغته كما يلي:

▪ **عيار العدد:** يصدق مع كلّ زحاف قام على تقصير مقطع ولا يصدق مع الزحاف القائم على استبدال المقطعين القصيرين بمقطع طويل مثلما يحدث في الوافر والكامل.

▪ **عيار الكمّ:** يصدق على الزحاف **القائم** على **تعويض** المقطعين القصيرين بمقطع طويل ولا يصدق على الزحاف القائم على تقصير مقطع مثلما يتمّ في كلّ البحور عدا **الوافر** والكامل، وهو يكون منافرا فاقدا لمعنى العيار إذا كان الزحاف مزدوجا مثلما الذي يطرأ على جزء الرجز "مستفعلنْ" حين يصير بتقصير مقطعيه الأوّلين "فَعِلَتَنْ" (= مُتَعِلُنْ).

وكان يمكن مع ذلك المزاوجةُ بين هذين العيارين بأن نعتبر اعتدال الوزن عائدا إلى المحافظة على ترتيب مخصوص للمقاطع القصيرة والطويلة مع مراعاة كمّها باعتبار الطويلة ضعف القصيرة مدًى زمنيّا، وفي حال اختلال عيار الكمّ يكون اللجوء إلى عيار العدد، مع ما في ذلك من حاجة إلى تأسيس نظريّ، لأنّ العروض العدديّ أو المقطعيّ مختلف تماما عن العروض الكمّي، فهما ينتميان إلى منوالين متباعدين نتيجة اختلاف خصائص المقاطع في اللغات ومقاييس التمييز المفيد بينها[1].

غير أنّ الناظر في العروض العربيّ على غير عجل تتكشّف له في الواقع مظاهر أخرى لا ينفع معها عيارُ عددٍ ولا كمٍّ. ونضرب على ذلك مثالين بارزين. أمّا أوّلهما فهو زحاف التشعيث، وهو عند العروضيّين علّة جارية مجرى الزحاف. فهذا التحويل الواقع في أضرب الخفيف والمجتثّ على غير لزوم يربك كلاًّ من العيارين، ذلك أنّه مقطعيّا يقوم على إسقاط مقطع قصير من الجزء "فاعلاتن" فيصير "مفعولن"، وحسابيّا كان الجزء يشتمل على ثلاثة مقاطع طويلة يتخلّلها مقطع قصير فصار تتابعا لثلاثة مقاطع طويلة فقط ممّا انخرم معه مبدأ العدد فضلا عن مبدأ الكمّ. وهذا التغيير تكاد لا تخلو منه قصيدة على ذينك البحرين. ويحسن من أجل الدقّة أن نستفتي القصيدة التي كنّا سابقا دقّقنا النظر فيها عروضيّا لنتبيّن فيها أمر زحاف آخر في الجزء الأوسط، ونعني معلّقة الحارث بن حلّزة على بحر الخفيف. وقد أحصينا مواطن التشعيث فيها فوجدنا

---

1. سعت بعض الدراسات المعاصرة إلى ردّ كلّ "الأعاريض الفونولوجيّة" إلى العروض المقطعي القائم على العدّ والحساب بما فيها العروض الكمّيّ (مثل اللاتيني) والعروض النبريّ (مثل الأنقليزيّ) والعروض النغميّ (مثل الصينيّ الكلاسيكيّ)، واقترحت تصوّرا آخر للتمييز قائما على خصوصيّة المقاطع في كلّ لغة ومدى تماثلها أو تنوّعها. فكلّ الأعاريض في هذا التصوّر مقطعيّة عدديّة. انظر:

Benoît de Cornulier, *Théorie du vers*, Editions du seuil, Paris, 1982, p. 64.

وانظر أيضا نقاشا علميّا دقيقا للمسألة في اللغة الفرنسيّة مقال:

Charles Doutrelepont, *La nature du vers français: débats sur l'origine du vers au xixe siècle*, in: Michel MURAT (Textes réunis par), *Le vers français: histoire, théorie, esthétique*, Editions Champion, Paris, 2000, pp. 127-149.

عددها يبلغ اثنين وأربعين موضعا من خمسة وثمانين باعتبار التصريع في طالعها وذلك على هذا النحو: (ج40)

عدد الأبيات	عدد الأجزاء (الضروب + عروض البيت الأوّل المصرّع)	الجزء السالم	الجزء المخبون	الجزء المشعّث
		- - ᴗ -	- - ᴗ ᴗ	- - -
		فاعلاتن	فعلاتن	مفعولن
84	85	34	9	42
النسبة المئويّة		% 40	% 10.58	% 49.41

إنّنا إذا ما عوّلنا على عيار الكمّ أو العدد في النظر إلى هذا الجدول بان لنا اضطراب الوزن لا اعتداله، إذ كيف نعتبر الجزأين "فعِلاتن" و"مفعولن" مثالين لأنموذج "فاعلاتن"، والحال أنّه كميّا يخالفهما معا، وعدديّا يفارق الثاني منهما. على أنّ المهمّ من ذلك كلّه أنّ الشاعر لم ير في ما أجراه من تغيير مخلاّ بالوزن وأنّ أهل العروض وجمهور الشعر عامّة سايروه في ما رأى واعتبروا القصيدة معتدلة الوزن، بل لم ينظروا إليه على أنّه مقبول إذا قلّ مرذول إذا كثر، كصنيعهم مع بعض الأساليب البلاغيّة. وينبغي أن نضيف أخيرا أنّ هذه الظاهرة لا تخصّ معلّقة الحارث بن حلّزة وحدها ولكنّها قائمة في كلّ قصيدة على الخفيف أو على المجتثّ بنسب كبيرة كالتي تبيّناها في الجدول[1].

وأمّا المثال الثاني الذي ينقض في رأينا عيار الكمّ وعيار العدد فهو خاصّ بعروض المتقارب الأولى، أعني آخر جزء من الصدر حين يكون الوزن تامّا، وهذه العروض هي الوحيدة له في حال التمام، وله عروض أخرى إذا كان مجزوءا[2]. وسنأخذ مثلا على ذلك قصيدة شهيرة لبشر بن أبي خازم في الفخر، وقد تخيّرناها لأنّ العروضيّين جميعا يجعلون أحد أبياتها مثالا على هذه العروض وعلى الخلوّ من الزحاف[3]. وطالعها: [من المتقارب التامّ]

غَشِيتَ لِلَيْلَى بِشَرْقٍ مُقامَا　　　فهاجَ لكَ الرّسْمُ منها سَقامَا[4]

---

1. إذا كان بحر المجتثّ منعدما في ما وصلنا من شعر الجاهليّين نادرا جدّا في شعر الإسلاميّين والأمويّين (أربعة نصوص فقط، أي ما قدره 0.04%)، فإنّ بحر الخفيف يحظى بنسبة حضور أوفر، فقد بلغ مجموع النصوص منه ثلاثمائة وتسعين، أي ما نسبته 4.04% من مجموع الأشعار المحصاة. انظر: محمد العلمي، **عروض الشعر العربي**، 1/ 21-22.

2. انظر: الزجّاج، **كتاب العروض**، ص 172؛ أبو الحسن العروضي، **الجامع**، ص 166؛ ابن جنّي، **كتاب العروض**، ص 103؛ التبريزي، الكافي، ص 129.

3. والبيتُ هو السابع عشر في القصيدة:　　فأمّا تَمِيمٌ تَمِيمُ بْنُ مُرٍّ　　فَأَلْفَاهُمُ القَوْمُ رَوْبَى نِيَامَا

انظر مثلا من المتقدّمين: ابن السرّاج، **كتاب العروض**، ص 348؛ أبو الحسن العروضي، الجامع، ص 166؛ ابن عبّاد، الإقناع، ص 72؛ ابن جنّي: كتاب العروض، ص 103.

4. بشر بن أبي خازم الأسدي، **الديوان**، تحقيق عزّة حسن، مطبوعات مديريّة إحياء التراث القديم، دمشق، 1960، صص 186-191. وبشر شاعر جاهليّ من بني أسد، شأنه شأن عبيد بن الأبرص.

ورد الضرب في هذه القصيدة على وزن "فعولن"، ولـمّا كان طالعها مصرّعا فقد جاءت العروض بدورها على نفس الوزن، ولهذا سنُخرجها من الإحصاء حتّى نكون دقيقين ولا ندخل الواجب في ما ليس بواجب. ويبلغ عدد أبيات القصيدة تسعة عشر، كانت أعاريض ثمانية عشر بيتا منها على هذا النحو: (ج41)

وزن العروض	- - υ	υ - υ	- υ
التفعيل	فعولن	فعولُ	فَعَلْ
عدد التواتر	1	2	15

إنّ هذه الأعاريض على اختلافها البيّن كمّا وعددا هي تنويع على عروض واحدة في مذهب العروضيّين والشعراء وجمهور الشعر[1]، لا يرى أيّ واحد من هؤلاء فيها اضطرابا، فلا يلتزم الشاعر، وليس مدعوّا منه عند أهل العروض أن يلتزم هيئة وزنيّة معيّنة في هذا الموضع من البيت. بل إنّ عنوان هذه العروض هو المثال الأقلّ تواترا فيها وهو "فعولن". وليس هذا البحر ممّا تركه الأوائل فقد بلغ مجموع الأشعار منه في الإحصاء الذي قام به محمد العلمي سبعة نصوص وثلاثمائة نصّ أي ما نسبته 3.18% ممّا تمّ إحصاؤه من الدواوين، وجميعها على هذه العروض الصحيحة أنموذجا غير الصحيحة أمثلة[2]. ذلك أنّ المتقارب التامّ يمكن أن تكون له أربعة أضرب ولكنّ لها جميعا عروضا واحدة هي "فعولن" بصرف النظر عن تحقّقها في الأمثلة من الأشعار. وأمّا المتقارب المجزوء فلم يكن له حظّ في المدوّنة المعتمدة في الإحصاء.

وفي المناويل الوزنيّة بحر آخر، مثل المتقارب، في اختلاف تعامله مع جزء العروض على غير عادة البحور الأخرى، وهو الهزج. فلهذا البحر الذي لا يرد إلاّ

1. لقد قمنا بإحصائيّات أخرى لم نر من الضروريّ إثقال متن العمل بها وكانت النتيجة واحدة. من ذلك أنّنا عدنا إلى قصيدة الخنساء في رثاء أخيها صخر التي طالعها: [من المتقارب التامّ]

أعينيّ جُودَا وَلاَ تَجْمُدَا   أَلَا تَبْكِيَانِ لِصَخْرِ النّدَى

فوجدنا أنّ العروض التامّة المستوفاة "فعولن" لم ترد في أيّ بيت من أبياتها التسعة وجاءت في المقابل ستّ مرّات محذوفة على وزن "فَعَلْ" مثل قصيدة بشر. انظر **ديوان الخنساء** بشرح ثعلب، تحقيق أنور أبو سويلم، جامعة مؤتة، دار عمار للنشر، عمّان، 1988، صص 142-147. وعدنا أيضا إلى ديوان عمر بن أبي ربيعة باحثين عن أطول قصيدة على بحر المتقارب، فوجدناها في قوله الشهير: [من المتقارب التامّ]

تَشُطُّ غدا دارُ جيرانِنا   ولَلدّارُ بعدَ غدٍ أبْعَدُ

وهي خمسة وعشرون بيتا، فلم نجد تلك العروض المستوفاة في أيّ بيت، وبلغ في المقابل عدد الأعاريض على وزن "فَعَلْ" اثنتين وعشرين إن لم نضع في الحساب البيت الأوّل وهو مصرّع، وما كان على وزن "فعولُ" ورد مرّتين. وهو ما يعني أنّنا نسجّل ظاهرة عامّة في هذا البحر لا أمرا خاصّا بقصيدة بشر بن أبي خازم. انظر: **ديوان عمر بن أبي ربيعة**، صص 98-99.

2. انظر: محمد العلمي، **عروض الشعر العربي**، 1/21-22.

مجزوءا عروض واحدة فيما يقول العروضيّون وهي "مفاعيلن"[1] إلاّ أنّ من أمثلتها "مفاعيلُ". والحال أنّ ذلك مخالف للمبادئ التي تجري عليها مختلف الأعاريض، لأنّ شرطها الوحدة، ولهذا تمّ تمييزها وتعداد أنواعها في كلّ بحر. وهذا البحر قليل الورود في الشعر العربيّ بحسب الإحصاء الذي أنجزه محمد العلمي، فلم يأت منه إلاّ واحد وعشرون قولا[2]، أي ما نسبته 0.21% وهي نسبة ضعيفة جدّا. على أنّ هذا العدد قد يرتفع ضئيلا إذا ما تمّ إدراج نصوص أخرى لم يحتسبها الباحث في المدوّنة كتلك الموجودة في المختارات. فقد وجدنا في حماسة أبي تمّام على سبيل المثال قصيدتين للفند الزماني من الهزج بلغ مجموع أبياتهما سبعة عشر بيتا[3]. وفيهما لاحظنا الشاعر يراوح بين المثالين "مفاعيلن" ومفاعيلُ" في عروض البيت، ولا تعدّ هذه المراوحة عيبا أو كسرا للوزن، بالرغم من أنّ هذا البحر معدود ضمن قصار البحور وقد يكون مهيّئا أكثر من سواه للغناء ممّا يجعل أمر الاضطراب، إن صحّ اعتباره كذلك، أوضح في الأذواق مثلما بيّن الغناء عيب الإقواء في بيت النابغة.

ولا نحسب بعد كلّ ذلك أنّ الحديث عن عدد المقاطع أو عن كمّها واختلافها طولا وقصرا يمكن أن يكون وحده عيارا لوزن الشعر العربيّ. ففي هذه البحور الثلاثة التي دارسناها، وهي الخفيف والمتقارب والهزج، عدول عن أشكال شتّى عن مقتضيات الكمّ والعدد دون أن يعدّ خرقا للمنوال لا في قوانين العروض ولا عند الشعراء أو جمهور المتقبّلين.

إنّ ما نستصفيه من هذا المستوى هو أنّ قسمة الأجزاء إلى خماسيّ وسباعيّ كانت قسمة راعت العدد في الأصول وظلّت تنظر إلى فروعها كذلك حتّى إذا نقَصَ العدد، ممّا يعني في نظرنا أنّ ما في الذهن من هيئة للأجزاء يظلّ محيطا بها مستوعبا إيّاها وإن غادرت سيرتها الأولى.

وأمّا متصوّر الزمن، وبه يكون الحديث عن طول وقصر أي عن كمّ المقاطع، فلا حضور له البتّة في المدوّنة العروضيّة المعروفة بالرغم من أنّه قد يبدو غير منفصم عن التمثّل المعاصر للوزن ومدى المقاطع التي يتألّف منها. ولهذا ينبغي التأكيد أنّ ما نعنيه

---

1. أبو الحسن العروضي، **الجامع**، ص 127؛ التبريزي، **الكافي**، ص 73.

2. هذه النصوص هي: 2 لطرفة و2 لعدي بن زيد العباديّ ونصّ واحد لكلّ من امرئ القيس والمهلهل ولبيد ابن ربيعة وأبي دؤاد الإيادي. انظر: محمد العلمي، **عروض الشعر العربي**، 1/ 21، 42، 47، 51، 57، 63.

3. هما الحماسيّة الثانية وبها تسعة أبيات والحماسيّة السادسة والسبعون بعد المائة وبها ثمانية أبيات, للفند الزماني وهو شاعر جاهليّ. والأبيات التي زوحف فيها المقطع الأخير من العروض دون لزوم هي الأبيات 3و 5 و7 من القصيدة الأولى والبيت السابع من الثانية. وقد يكون من المناسب أن نشير في هذا السياق إلى أنّ بعض الشداة في هذا الفنّ يشبع المقطع الأخير من العروض حيثما وجده، والحال أنّه لا يشبع إلاّ إذا حلّ محلّ الرويّ كما في البيت المصرّع. وفيما عدا ذلك فإنّ أمر قصر المقاطع أو طولها موكول إلى اللغة لا إلى مقتضيات الوزن. انظر: المرزوقي، **شرح ديوان الحماسة**, صص 32-38، 537-542.

بالغياب، لا انقطاع صلة الزمن بالكلام فذلك ما لا معنى له وقد صار من بديهيّات الدرس الصوتيّ، فاللغة محورها الوجوديّ هو الزمن وفيه تكون سلسلة الأصوات مستغرقة بالضرورة حيّزا يقصر أو يطول. ولكنّنا نعني بذلك غيابه عن الخطاب الواصف باعتباره متصوّرا مؤسّسا وفاعلا في باقي المتصوّرات.

وقد قادنا النظر في مدوّنتنا المعتمدة إلى أنّ أوّل حضور واضح لمتصوّر العدد عند النظر إلى الأجزاء وعلاقته بمدى الزمن النطقيّ كان مع الفلاسفة العرب شرّاح كتابيْ أرسطو في الشعر والخطابة، ثمّ مع من أخذ عنهم. فقد اختلفت المصطلحات المعبّرة حينذاك عن الوزن وأُدخلت مفاهيم لم تكن جارية عند العرب في علم العروض.

من ذلك قول ابن سينا "إنّ الشعر هو كلامٌ مخيّلٌ مؤلّف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفّاة". وهو حين يشرح المقصود بالوزن يضيف "ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعيّ، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كلّ قول منها مؤلّفا من أقوال إيقاعيّة، فإنّ عدد زمانه مساوٍ لعدد زمان الآخر". وأمّا معنى التقفية فـ"هو أن يكون الحرف الذي يختم به كلّ حرفٍ منها واحدا"[1]. فقد استخدم ابن سينا في هذه الجمل على قلّتها متصوّر التساوي ثلاث مرّات وكرّر مفردة العدد مرّتين جاعلا جوهر الوزن في هذا التساوي العدديّ للأزمنة. وهو في موضع آخر يرسّخ متصوّر الزمن ويجعله من محدّدات الشعر، فهو لديه "إنّما يؤلّف من حروف يفصل فيما بينها أزمنة لا يحتاج أن ينقطع فيها الصوت" لأنّه "من جنس الإيقاع الذي يستمرّ على الاتّصال من غير حاجة فيه إلى وقفات يطول بها الزمان" وتكون مقاطعه في نظره مراوحة بين "الأزمنة الخفاف وثقال الخفاف"[2].

بل إنّ صاحب "الشفاء" في ملاحظة لم نجد لها شبيها عند نظرائه، ولا عند أهل العروض، حلّل الجزء "مستفعلن" حين يطرأ عليه زحاف الخبن موظّفا متصوّر الزمن فقال: "ومن التغييرات التي تلحق الإيقاع: أن ينقص زمان أو يزاد زمان، مثلا يكون الوزن على "مستفعلن" فيردّ إلى "مفاعلن" فينقص زمان السين، فربّما وافق الطبع على وجه يوهم مخالسة وخفّة، وربّما لم يوافق حيث لا يحسن استعمال المخالسة ويكون الوزن معدّا للرزانة"[3]. فمثل هذا الوصف، رغم صحّته النظريّة، لم يرد له شبيه في الخطاب الواصف العروضيّ ولا كان ضمن أفق النظر. وفرق بين الصحّة ووجهة النظر،

1. ابن سينا، **فنّ الشعر من كتاب الشفاء**، ص 161.

2. ابن سينا، **جوامع علم الموسيقى**، ص 124.

3. **نفسه**، ص 94. ولعلّه من المفيد الإشارة إلى أنّ المحقّق زكريا يوسف أخطأ في قراءة نصّ ابن سينا في الصفحة نفسها حين سجّل على لسان ابن سينا في حديثه عن "النقرات المستحقّة وغير المستحقّة" زيادة ونقصانا، ما يلي: "وأمّا نقصانها من أوّلها، فليسمّ جزما". والحال أنّ صاحب الشفاء، في ترجيحنا، يستعمل مصطلح العروضيّين: "الخرم"، وهو النقص من أوّل البيت كما سلف البيان. وقد تكون تشابهت على المحقّق مواضع التنقيط.

لأنّ العلوم تكون مشغولة بالنسق الذي تبنيه وتفسّر بمقتضاه مختلف الظواهر لا بضمّ الملاحظات أيّا يكن سندها النظريّ.

وعن ابن سينا أخذ حازم القرطاجنّي في كتابه "المنهاج" تعريفه للوزن حين قال: "هو أن تكون المقادير المقفّاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتّفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب"[1]. فأعاد مفاتيح التعريف وردّدها على خلاف ما نألفه في كتب العروضيّين. بل إنّه رجا أن تكون التفاصيل التي ذكرها في "المنهاج" "من جملة ما أشار إليه أبو عليّ بن سينا "حين وعد بأن يجتهد فـ"يبدع في علم الشعر المطلق وفي علم الشعر بحسب عادة هذا الزمان"[2].

وقد أجمل ابن رشد، جريا على عادته في التوقّف المفهوميّ على المصطلحات والتعبير الدقيق عنها، محدّدات الوزن في أمرين هما "الإيقاع والعدد"، فأمّا الأوّل فهو في رأيه أن "تكون الأزمنة التي بين أجزاء المقاطع أو الأرجل أزمنة يحدث عنها إيقاع وزنيّ"، وأمّا الثاني فهو أن "تكون حروف الأرجل والمقاطع متساوية، وإنّما يكون القول موزونا إذا جمع هاتين الصفتين"[3]. على أنّ ابن رشد كان من أكثر الفلاسفة العرب حرجا حين يتحدّث عن الشعر العربيّ في شرحه لـ"خطابة" أرسطو أو "فنّ الشعر"، فقد كان لديه وعي أنّ كثيرا ممّا أتى به فيلسوف اليونان لا ينطبق على عادة العرب في تمثّل الأشعار، وذلك في قوله: "ولهذا صار ما يقوله أرسطو في كثير من هذه الأشياء، كما يقول أبو نصر، غير مفهوم عندنا ولا نافع"[4]، وهو حين يفصّل القول في "النغم والنبرات" يعلّق بقوله: "وهذه فيما أحسب هي التي تسمّى عند العرب مواضع الوقف. فإنّ العرب إنّما تستعمل أكثر ذلك عوضَ النبراتِ وقفات"[5]. ولم يُبعد ابن رشد إذ جعل هذه عوض تلك. فليس المقصود بالنبر ها هنا ارتكازا صوتيًّا على مقاطع دون أخرى ممّا قد تستوجبه اللغة ولكنّ المراد منه أداء القول والنغم المصاحب له ممّا يمكن إدراجه في باب الإنشاد، لأنّ "الشعر اليونانيّ [القديم] لا نبر فيه"[6] وعروضه كمّيّ محض.

---

1. حازم، **المنهاج**، ص 263. وقد أحال حازم على ابن سينا أكثر من إحدى وعشرين مرّة. انظر مواضعها في فهرس الأعلام للمحقّق، ص 426. هذا عدا الضمائر وما يأتي من كلامه دون ردّ لصاحبه.

2. **نفسه**، صص 69-70. وانظر كتاب جابر عصفور، **مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي**، صص 295-338، فقد أفرد فيه الحديث عن الوزن والموسيقى عند حازم.

3. ابن رشد، **تلخيص الخطابة**، تحقيق محمد سليم سالم، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، 1967، صص 588، 590.

4. **نفسه**، ص 527.

5. **نفسه**، ص 593. وانظر لمزيد التفصيل في نظريّة الوزن عند الفلاسفة العرب: إلفت كمال الروبي، **نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد**، مرجع سابق، فصل الوزن والموسيقى، صص 231-265.

6. محمد عوني عبد الرؤوف، **بدايات الشعر العربي بين الكمّ والكيف**، صص 51، 59.

وما من شكّ لدينا في أنّ هذه المفاهيم التي أحاطت بالحديث عن الوزن عند الحكماء العرب لا نجد لها أثرا في مصنّفات العروضيّين، فهي وافدة عليهم من الاطّلاع على تصوّر مختلف للوزن بسطه أرسطو في كتبه. ولهذا استهللنا حديثنا في هذا الموضع باستدعاء المصطلح الإغريقيّ metrum الذي يقابل المصطلح العربيّ الوزن. فدلالته المعجميّة قبل الدلالة المفهوميّة، ولعلّ الدلالتين متولّد أحدُهما من الآخر، تختلف عن تلك التي توجد في المصطلح العربيّ. فبينما يدلّ الأوّل على القيس ويتّخذ من الزمن محورَ امتداد ومن مقولة العدد ضوابطَ لوحداته، كان الثاني دالاّ على تقدير الثقل والخفّة ووحداتُهُ مقاديرُ جمليّةٌ تتساوى فيها الأصول بالفروع، فتتشاكل الأجزاء وإن كانت عددا غير متماثلة تماما. فكلّ ثقافة أجرت المتصوّر على نحو يخالف الآخر.

وعلى هذا الأساس فإنّنا حين نقرأ حديث ابن سينا عن "زمان القول وعدد زمانه، وهو الوزن" وذاك لديه ممّا "يجعل القول مخيّلا"[1]، مُجَرِّدِينَ كلمة الوزن من الدلالة الاصطلاحيّة التي لديها في علم العروض والعلوم اللغويّة عامّة ومحتفظين بدلالته المعجميّة فحسب، يبدو لنا حديثا مضطربا غير مفهوم. فكيف تكون للأحجام والكتل التي نقدّرها بالخفّة والثقل، وتلك دلالةُ الوزن الأولى، أزمنةٌ ووحداتٌ زمنيّة؟ وكيف يكون الطول والقصر مِقدارين للخفيف والثقيل؟ إنّ المزاوجة بينهما غير حاصلة طبيعيّا أوّلا، وهي ثانيا في حال قَرَّتْ في الاعتقاد وجاهةُ الربط بينهما، بحاجة إلى تأصيل مختلف يستند إلى مفاهيم أخرى غير تلك التي قام عليها علم العروض كلّه، أعني من أصغر وحدة لغويّة عروضيّة وهي الساكن إلى أكبرها وهي الدائرة. ونحن هنا لا نرجّح متصوّرا على آخر ولا نسعى إلى أن نعتبر أحدهما أقرب إلى الفهم الصوتيّ الدقيق من غيره، فالذي يعنينا في هذا السياق هو كيف تمثّل العرب الوزن وما هي الأدوات والمفاهيم التي أجروها لاستيعابه في الشعر إنشاءً وتقبّلا.

إنّ نحوا من هذا الذي سلكه الفلاسفة العرب حين تعرّضوا لقضايا العروض العربيّ، وفي مناويلهم مفاهيمُ وافدةٌ عليه غيرُ أصيلة فيه، هو ما قام به بعض المستشرقين أمثال إوالد Ewald وستانسلاس قويار S. Guyard حين اشتغلوا بالمنوال الخليليّ، وسلك مسلكهم كثير من الدارسين المعاصرين من العرب أمثال محمّد العيّاشي وكمال أبوديب، كلّ منهما على نهجه. فقد بدت لهم الأجزاء ينوب الواحد منها الآخر في النسق العروضيّ الواحد وهي غير متعادلة تعادلا دقيقا بمعيار الزمن والعدد، فاحتاجوا إلى إدراج متصوّرات أخرى كان الفلاسفة العرب أنفسهم يشعرون بالضيق والحرج عند الحديث عنها. فها هنا طفق الكلام على الزمن والنبر في وزن الشعر.

---

1. ابن سينا، **فنّ الشعر من كتاب الشفاء**، ص 163.

وليس غرضنا في هذا السياق استعراض هذه الدراسات وبيان ما فيها من وجاهة أو خلل[1] لأنّ مدوّنتنا مقتصرة على المبحث العروضيّ القديم، وإنّما أردنا أن نلفت النظر إلى أنّ مدخل النبر في دراسات الوزن العربيّ، سواء عند بعض المستشرقين أو بعض العرب، لم يكن راجعا إلى الانتباه العلميّ الدقيق لخصائص النبر في اللغة العربيّة ولا إلى أثره في تغيير خصائص الخطاب أو معانيه فضلا عن دوره الإيقاعيّ، فلم يقم بذلك أحد عدا تحديد مواضعه على نحو لا يغيّر من واقع القول شيئا[2]، ولكنّه عائد إلى تنافر بين آلة واصفة ومادّة موصوفة. وهذه الآلة في تقديرنا جرفها تيّار كونيّ في وقت ما اعتبر أنّ الشعر إمّا أن يُبنى على النبر، على نحو أو آخر، أو لا يكون.

وليس عروض الشعر العربيّ وحده ممّا لحقت به هذه الظاهرة، بل إنّ العروض الفرنسيّ، وهو مقطعيّ عدديّ وليس نبريّا محضا، حاول بعض دارسيه في وقت فائت أن يدخلوه في حضرة النظريّة الإيقاعيّة النبريّة. وقد نبّه الباحث جون ميشال قوفارJean-Michel Gouvard إلى أنّ نجاح نظريّة النبر منذ القرن التاسع عشر إلى حدود بداية الثمانينات في فرنسا عائد إلى شعور الباحثين آنذاك بأنّ التقاليد المقطعيّة، إذ تعزل في رأيهم العروض الفرنسيّ عمّا يجري من مباحث باللغة الأنجليزيّة خاصّة، منعتهم أيضا من تأسيس إنشائيّة مقارنة بين مختلف الأعاريض في الألسنة الأوروبيّة، أو على الأقلّ أن يكون لتراثهم العروضيّ الخاصّ محلّ متميّز فيها. والحال أنّ هذه الضرورة الإبستيمولوجيّة ما كان لها أن تكون، لأنّ الإقرار بالنزعة المقطعيّة syllabisme في الشعر واعتبارها محدّدا أساسيّا في تكوين البيت الفرنسيّ لا يمنعان من قيام علم عروض عامّ ومقارن.

وفي هذا الاتّجاه، تنزّلت أغلب الدراسات الحديثة في مقاربة الشعر الفرنسيّ الموزون[3]، فقد أعادت الأهميّة إلى النظريّة المقطعيّة وعالجت قضايا العروض من داخل إرثه اعتمادا على عدد من مفاهيمه الكلاسيكيّة دون التقيّد الكلّي بها، واستنطقت للغرض نصوصا شعريّة لأهمّ أعلام الشعر الفرنسيّ وأدرجت متصوّر النبر ضمن هذه النظريّة المقطعيّة ولم تعتبره بديلا عنها. وربّما كان هذا الموقف مندرجا أيضا ضمن ردّ فعل على نظريّات كتلك التي قدّمها ميشونيك في كتابه "نقد الإيقاع"[4]

---

1. انظر مثلا في نقد هذه الأعمال: خميس الورتاني، **الإيقاع في الشعر العربيّ الحديث: خليل حاوي نموذجا**، مرجع سابق، وخاصّة الفصلين اللذين خصّصهما لكمال أبوديب ومحمّد العياشي، صص 81-115؛ 141-164.

2. انظر إبراهيم أنيس، **الأصوات اللغويّة**، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، د.ت، ص 101.

3. نحيل خاصّة على أعمال الندوة العلميّة التي أقامتها جامعة السربون (باريس 4) سنة 1996 وجمعها ميشال مورا مع التقديم لها سنة 2000.

Michel Murat (textes réunis par), *Le vers français. Histoire, théorie, esthétique*, op.cité.

4. Henri Meschonnic, *Critique du rythme: Anthropologie historique du langage*, Éditions Verdier, Paris, 1982.

تهمل الوجه الشكليّ الخالص لدراسة الأبيات من أجل إعادة إدراجها ضمن مبحث أنثروبولوجي. والحال أن خصوصيّة العروض الفرنسيّ قد تذوب في مثل هذه النظرية الكليانيّة[1]. على أنّ ما يعنينا من كلّ ذلك أنّ الدارسين العرب سلكوا مسلكا شبيها بهذا، فلم يفكّروا في مفاهيم العروض ولا في قضايا الوزن وسارعوا إلى اعتبار الموروث في الغرض عائقا لمعرفة جديرة بالشعر الحديث خاصّة. والأخطر أنّهم إذ أرادوا أن يفسّروا هذه الأوزان التي لا يضبطها زمن دقيق، لم ينطلقوا من معرفة لسانيّة باللغة العربيّة مؤسّسة تأسيسا علميّا فكان عملهم انطباعيّا تهزّه الحميّة لا أكثر[2].

3.1. قيمة الأجزاء ودلالة التفعيل:

كيف إذن يرى الشعراء والعروضيّون وجمهور الشعر عامّة أبياتا معتدلة متّزنة وهي بالعدد والإحصاء الزمنيّ ليست كذلك؟

إنّ الإجابة عن هذا السؤال تقتضي في نظرنا توليد أسئلة أخرى يصبّ بعضها في بعض ونراها مدخلا مفيدا لبيان مسلك العرب في تمثّلهم الوزن. وهي هل أغنى توزيع بيت الشعر إلى مقاطع قصيرة وطويلة عن تقسيمه إلى أجزاء تُقرأ بالتفعيل؟ وهل يمكن لأحدنا أن يتمثّل بيتا تمثّلا عروضيّا بمجرّد وضع ما شاء من حروف وحركات أو مقاطع أو أرقام أو علامات موسيقيّة تقابل الأصوات فيه؟ أليس كلّ ذي صلة ما بالقول الموزون، سواء أكان شاعرا أم قارئا باحثا أم سامعا منتبها، بحاجة إلى قسمة أخرى للبيت، غير تلك الجزئيّة، يكون بها استيعاب الوزن وتحديده، بل أيضا تذوّقه والاستمتاع به إن جاز لنا الحديث عن ذوق ومتعة؟ لماذا لم تلغ هذه التقاطيع على اختلافها أجزاء الوزن الخليليّة وبقيت وحدها أصلح لتمثّل الوزن؟ وما الذي يجعل بعضهم يحدّد وزن بيت في لحظة الاستماع إليه دون الحاجة إلى مسك قلم للتقطيع أو أخذ برهة من الزمن للتدبّر والاستخلاص؟

إنّ النظر إلى طبيعة هذه الأجزاء، إذ يتمّ نطقها بالتفعيل يساهم، في تقديرنا، في الإحاطة بالمسألة. ولهذا سنوزّع الإجابة عن السؤال إلى جانبين. أوّلهما يتّصل بقيمة الأجزاء والثاني بمحلّها لدى أهل الشعر. أمّا الجانب الأوّل فهو أنّ الأجزاء الوزنيّة الثواني، حين يستخدم العروضيّ أو غيره من الدارسين الجذرَ (ف.ع.ل) من أجل

---

1. انظر عرض الباحثة كارلا فان دان بارغ للكتاب السالف ذكره في موقع البحث في الأدب "فابولا" على الرابط التالي:

Carla Van den Bergh, *Vers une théorie du vers*, <http://www.fabula.org/cr/116.php>.

وممّا له دلالة أنّ من أهمّ الأعمال التي تتّخذ هذه الوجهة تحمل العنوانين التاليين: نظريّة البيت ونقد البيت في مقابل نقد الإيقاع، العمل الشهير لميشونيك. انظر:

- Benoit de Cornulier, *Théorie du vers*, op.cité.

- Jean-Michel Gouvard, *Critique du vers*, Editions Champion, Paris; 2000.

2. المثال الأبرز هو كمال أبوديب. انظر نقد خميس الورتاني لعمله في المرجع المذكور أعلاه.

التعبير عنها، تكون قد انتقلت من تتابع مخصوص للمقاطع إلى **عبارة**، وتكون تلك القيمُ المطلقةُ التي تضمّنتها تحوّلت إلى **كلام**، وتنشأ من ثمّ هياكل شاغرة لها القدرة على الرسوخ في الذهن بحكم التعهّد والمران تلتقط شتات الأصوات فتهيّئها على نحوٍ أَلِفَتْهُ وصار لديها معهودا يخاطب في الذاكرة الأشكال العامّة ممّا استصفته وخزّنته. ذلك أنّ الذهن ليس باستطاعته أن يحتفظ بنسق مديد جدًا تتتالى فيه مقاطع طويلة وقصيرة تبلغ أحيانا خمسة عشر مقطعا في المصراع الواحد مثل بحر الكامل أو أربعة عشر كما في بحريْ الطويل والبسيط مع ما فيها جميعا من التناوب المنتظم بين القصار والطوال، هذا إذا كانت الوحدة مقطعيّة؛ أمّا إذا كانت المتحرّكَ والساكنَ مثلما يسلك القدماء في التقطيع، فالعدد سيرتفع ليصل في البحرين الأخيرين مثلا إلى أربع وعشرين وحدة في كلّ مصراع لأنّ كلّا منهما يتكوّن من جزء خماسيّ وآخر سباعيّ يتكرّران مرّتين فيه. وما من سبيل للذهن من أجل استيعاب هذه المتتاليات إلاّ بتشكيلها أوّلا في أجزاء تحقّق خاصيّة الدوريّة والانتظام، والتعبير عنها ثانيا بكلمات شبيهة بتلك التي يستعملها النحاة وأهل الصرف في الوصف. فبـ"فعولن" و"مفاعيلن" يمكن أن نبني قولا وإن يكن غير ذي معنى، وهو يكتسب قيمته من انتمائه إلى خطاب واصف للّغة درج على استعمال الجذر (ف.ع.ل) للتعبير عن الهياكل الشاغرة. ولهذا كانت الأجزاء أو التفاعيل أشبه بالصيغ الصرفيّة وأبنية الكلم التي يسارع المتكلّم العربيّ إلى الحكم لها بالوجود أو عليها بالنفي بمجرّد الاستماع إليها دون الحاجة إلى كتاب مرجعٍ يفتي له في الأمر، فذلك قد تكون العودة إليه لتفسير ما حَكَمَ به "الطبع".

والدليل على ذلك أنّه في مرحلة ما قبل العلم كان العرب يسلكون مع الشعر مسلكا يقارب التفعيل وإن بجذر مختلف وهيئات مغايرة. فقد أورد الباقلاّني في "إعجاز القرآن" خبرا مهمّا يفصح عن طريقة العرب في تعليم أولادها قول الشعر. قال: "حكى لي بعضهم عن أبي عمرو غلام ثعلب أنّ العرب تعلّم أولادها قول الشعر بوضع غير معقول يوضع على بعض أوزان الشعر كأنّه على وزن: [من الطويل]

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ

ويسمّون ذلك الوضع الـمَتِير. واشتقاقه من الـمَتْر، وهو الجذب والقطع، يقال: مترت الحبل، قطعته أو جذبته. ولم يذكر هذه الحكاية عنهم غيره، فيحتمل ما قاله"[1].

فما هذا "الوضع غير المعقول"؟ إنّ النصّ لا يخبر عنه شيئا مكتفيا بأن سمّاه "المتير". واشتقاقه مفيد لا محالة في تمثّله بعض التمثّل. ذلك أنّ دلالة القطع التي يتضمّنها[2] نلفيها أيضا في جلّ المصطلحات الّتي عبّر بها العرب عن الشعر كالقصيد

---

1. أبو بكر الباقلاّني، **إعجاز القرآن**، تحقيق أحمد صقر، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط5/ 1997، ص 96. وجاء في الهامش أنّ في نسخة أخرى وردت كلمة "المُمْتر" لا "المتير".

2. «متره مترا: قطعه (...) والمتر: المدّ (...) والمتر: لغة في البتر وهو القطع». ابن منظور، لسان العرب، مادّة (م.ت.ر).

والقريض. فممّا ورد في المادّة المعجميّة (ق.ص.د): "سمّي قصيدا لأنّ قائله احتفل له فنقّحه باللفظ الجيّد والمعنى المختار، وأصله من القصيد وهو المخّ السمين الّذي يتقصّد أي يتكسّر سمنه (...) وتقصّدت الرماح: تكسّرت (...) وقد انقصد الرمح: انكسر بنصفين حتّى يبين، وكلّ قطعة قِصْدة"[1]. وممّا جاء في المادّة المعجميّة (ق.ر.ض): "القرض في أشياء: فمنها القطع، ومنها قرض الفأر لأنّه قطع، وكذلك السير في البلاد إذا قطعتها (...) والقرض قرض الشعر ومنه سمّي القريض (...) يقال: قرضت الشعر أقرضه إذا قلته. والشعر قريض"[2].

إنّ مصطلحات "المتير" و"القصيد" و"القريض" جميعها توحي بتقطيع الكلام وتهيئته على نحو مخصوص يتجلّى عبره الوزن. فهي وإن تكن متنوّعة الدلالة غير مقصورة على واحدة بعينها، فإنّ من شأن المصطلحات أن تكون موردا لكثيرٍ منها تتجمّع فيه على نحو مخصوص ويكون الجامع بينها بمثابة النواة لها. ولهذا لا نحسب أنّه من المصادفة أن كان بينها وبين ما يسمّيه العروضيّون تقطيعا مَتَاتٌ شديد. فالحاصل في مختلف الأحوال أنّ التجزئة هي هيئة الكلام في المنطق وأنّ تقسيمه بالشكل الّذي يلفت السمع هو صورته في الصوت. ولذلك لم يكن العرب يعلّمون أبناءهم قول الشعر بالحمل على روايته واستظهاره فحسب، بل هم يسعون إلى إقامة بناء نظريّ مجرّد يوضع على الشعر كالهيكل الفارغ يصبّ فيه الكلام من بعد. ولا يتحقّق ذلك إلاّ برفع الصوت والإحساس بضروب انتظامه وتشكّله: "وكانوا يروّون صبيانهم الأرجاز ويعلّمونهم المناقلات ويأمرونهم برفع الصوت وتحقيق الإعراب لأنّ ذلك يفتق اللهاة ويفتح الجرم"[3].

وإن اكتفى الباقلاّني بالحديث عن "وضع غير معقول" دون تقديم صورة عنه ولو مبتسرة, فإنّ بعض الرواة قد حاول جعله "معقولا" بملء ذلك الهيكل الشاغر بالكلمتين "نعم" و"لا" والتعديل فيهما بعض الشيء إذا اقتضى الإجراء ذلك. فقد رُوي عن أحدهم "أنّه قال: سألت الخليل عن علم العروض. فقلت: هل عرفت له أصلا؟ قال: نعم، مررت بالمدينة حاجّا فبينا أنا في مسالكها إذ نظرت لشيخ على باب دار وهو يعلّم غلاما وهو يقول:

نَعَمْ لاَ نَعَمْ لاَ لاَ نَعَمْ لاَ نَعَمْ لَلاَ نَعَمْ لاَ نَعَمْ لاَ لاَ نَعَمْ لاَ نَعَمْ لَلاَ

فدنوت منه وسلّمت عليه وقلت له: أيّها الشيخ، ما الذي تقوله لهذا الصبيّ؟ فقال: هذا علم يتوارثه هؤلاء عن سلفهم وهو عندهم يسمّى التنعيم. قلت: لم سمّوه بذلك؟

1. **نفسه**، مادّة (ق.ص.د).
2. **نفسه**، مادّة (ق.ر.ض).
3. الجاحظ، **البيان والتبيين**، 272/1.

قال: لقولهم نعم نعم. قال الخليل: فقضيت الحجّ ثمّ رجعت فأحكمته"[1]. وفي رواية أخرى شبيهة سُمّي هذا العمل تنغيما[2].

وبصرف النظر عن صحّة الخبر وثبات نسبته إلى الخليل أو لا، فإنّ الأمر المهمّ فيه بيانه لحاجة المعلّم والمتعلّم معا إلى نظام نظريّ مطلق تأتلف فيه المقاطع اللغويّة ائتلافا مخصوصا. وشرط النظام أن يكون المتكلّم بلام الاستغراق قادرا على تمثّله وإن بدا لغوا من الكلام قائما على الوهم خاليا من المعنى. وإنّ عمل الخليل في حقيقته متوجّه نحو هذا الصوب. فهو لم يكتشف أوزانا كان العرب عنها ذاهلين، ولكنّه حوّل "وضعا غير معقول" إلى وضع معقول تعبّر عنه اللغة فيثبت أكثر في الذهن.

واستنادا إلى هذا الاعتبار نفهم قول القدماء إنّ العروض "ميزان الطبع"[3] أو هو "عيار الحسّ وحاكم القسمة والوضع"[4] فهو ليس نقيضا له ولا بديلا، ولكنّه سندٌ له إذا ارتبك أو اختلطت عليه الظواهر، ووصفٌ منظّم لمسالكه في الحكم. وهو ما أوضحه ابن طباطبا بقوله: "فمن صَحّ طبعُهُ وذوقُهُ لم يَحْتَجْ إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوقُ لم يستغنِ عن تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق بها حتّى تصير معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلّف معه"[5]. وذلك أيضا ما يكشف عنه قول المظفّر العلوي: "أمّا إقامة الوزن فهو عبارةٌ عن ذوْقٍ طبيعي حفِظ فصولَه من الزيادة والنقصان وعدّلها تعديلَ القسط بالميزان. ولو أنّ كلّ ناظمٍ للشعر يفتقرُ في إقامة وزنه وتصحيح كسره وتعديل فصوله الى معرفة العروض والقوافي، لما نَظَمَ الشعرَ إلاّ قليلٌ من الناس. على أنّ الشاعر إذا عرفهما لم يستغن عنهما"[6]. وإنّ المتدبّر لهذين القولين يلاحظ أنّهما يقومان على ثلاثة أركان يَسْنُدُ بعضها بعضا ساقَهَا الناقدان على نحو مترابط، وهي الطبع والمعرفة بالعروض والنظم. ففيهما لم يكن الطبع ملكة مفارقة أو قدرةً من علٍ ما لم توجد لم يكن ثمّة شعر ولا كان قول موزون، بل إنّها حاصل مرانٍ واستيعاب للنماذج وتملّك لأبنيتها عبر مسلكين للمعرفة. أوّلهما مسلك طبيعيّ قائم على تراكم الأقوال واستخلاص سماتها والسعي إلى النسج على منوالها، وهو مسلك يمكن عدّه مفضيا إلى معرفة غير عالمة بالعروض، تماما مثل من يحسن إعراب الكلام والإتيان بما دقّ من التراكيب وطال دون أن يكون له إدراك بمصطلحات النحو. وثانيهما مسلك صناعيّ قائم على معرفة عالمة بالعروض،

1. ابن حجر العسقلاني، **التوشيح الوافي والترشيح الشافي في شرح التأليف الكافي في علمي العروض والقوافي**، نقلا عن: جلال الحنفي، **العروض: تهذيبه وإعادة تدوينه**، ص 24.
2. جلال الحنفي، **العروض: تهذيبه وإعادة تدوينه**، ص 24.
3. التوحيدي، **الهوامل والشوامل**، ص 282.
4. ابن جنّي، **الخصائص**، 339/2.
5. ابن طباطبا، **عيار الشعر**، صص 5-6.
6. المظفّر العلوي، **نضرة الإغريض**، ص 27.

أي بتعلّمه كما يُتعلّم أيّ اختصاص. وقد اعتبرنا تلك العناصر الثلاثة، الطبع والنظم والمعرفة بالعروض، يشدّ بعضها بعضا لأنّ الناقديْن مَعًا، وكثيرٌ سواهما، يتحدّثان عن معرفة تصير كالطبع، على اختلاف العبارة والصياغة لدى كلّ منهما. فنحن إذن في الأحوال طرًا إزاء معرفة، ولكنّها تختلف تأتّيا وشكلا. والنظم سواء أكان مستندا إلى عرفان خفيّ أم كان معوّلا على إدراك واعٍ، قائم في الواقع على تناسي المعرفة لأنّه ينبغي أن تكون في الحالتين بمثابة الطبع.

وانطلاقا من هذا الذي وصلنا إليه يمكن إعادة النظر في كثير ممّا اعتبره بعض القدماء كسرا للوزن وحاول قسمٌ من المعاصرين تفسيره إمّا بترديد عبارةٍ حقٍّ أُريدَ بها غيرُ وجهها وهي أنّ الشعراء "أكبر من العروض"[1] كما في قول أبي العتاهية الشهير، وإمّا بأن ينزّلوا عليه متصوّر النبر على غيرِ نحوٍ ضابطٍ إلى الدرجة التي تُعتبر فيها قصيدةُ عبيد بن الأبرص التي طالعها: [من مجزوء البسيط]

أقفــر مــن أهلــه ملحــوبُ فالقطّبيّــــاتُ فالــــذنوبُ[2]

"أوّل قصيدة من الشعر الحرّ في الشعر العربيّ"[3]. ذلك أنّ كلّ القصائد التي عُدّت مضطربة الوزن أو خارجة عن العروض، وقد أعدنا قراءة المتوافر منها قراءة عروضيّة[4]، لم يختلّ عدد الأجزاء فيها البتّة، ولم يخرج بناء أيّ جزء منها عن مقتضى الوزن، أعني موقع الوتد فيه سواءٌ بدءا أو وسطا أو منتهى. فجميعها تستجيب إلى هذا العيار، وجميعها يمكن على نحو أو آخر، عبر آليّة الزحافات ممّا يسمح به علم العروض في الأنموذج الواحد أو لا يسمح، أن تنضوي إلى وزن كما تمثّله العرب قبل أن تتحوّل

1. الأصفهاني، **الأغاني**، 4/ 13.

2. درس سليم ريدان هذه القصيدة درسا وافيا من زاوية عروضيّة، وانتهى إلى أنّها مثال على تعدّد الأوزان: رجز ومجزوء البسيط ومخلّع البسيط. وسعى إلى "ربط اضطراب وزنها بمعنى الإحساس بالزمان"، وقد اعتبره اختيارا من عبيد، و"معنى هذا أنّه اختار اضطراب الزمن الفنّي في القصيدة مخالفا بذلك السنة السائدة متمرّدا عليها". وقاده البحث في علاقة إيقاع القصيدة بمعناها إلى أنّ الوعي بالموت واستبدال القدرة بالعجز هما اللذان يفسّران هذا التمرّد على السلطة، سلطة الشعر وسلطة الملك. انظر: **موسيقى التوشيح: الغائب والشاهد في الموشّحات الأندلسيّة**، 2/ 59-75. وقد خصّ عبد المحسن فرّاج القحطاني، من ناحية أخرى، القصائد "المضطربة" الوزن من الشعر القديم، ومنها قصيدة عبيد، بدراسة عروضيّة جيّدة أحالت الاضطراب إلى اعتدال. انظر كتابه: **بين معياريّة العروض وإيقاعيّة الشعر**، النادي الأدبي الثقافي بجدّة، ط1/ 1996. أمّا محمد العلميّ فقد اعتبرها موزّعة على خمس صور إيقاعيّة جاعلا إيّاها مثالا "للاضطراب الإيقاعيّ". انظر: **عروض الشعر العربي**، 1/ 109-110.

3. كمال أبوديب، **في البنية الإيقاعيّة للشعر العربيّ**، ص 93.

4. الواقع أنّنا أعدنا قراءة النصوص التي أتى بها عبد المحسن القحطاني في المرجع المذكور أعلاه من زاوية نظرنا. فقد حرص الباحث على تقليب الروايات ومقارنة الأشعار بالنماذج والأمثلة العروضيّة تأكيدا منه لأسبقيّة الإيقاع على العروض. ونحن إن كنّا لا نخالفه في ما انتهى إليه، فإنّ غايتنا في هذا الموضع أصوليّة تستفهم عن المسلك إلى تمثّل الوزن لا الوقوف عند دقائقه الجزئيّة.

المعرفة بالهاجس إلى معرفة بالإحصاء والوزن[1]. ومعنى ذلك أنّ الشعراء قديما كانوا "يأخذون الشعر"[2] بالهاجس على حدّ عبارة الجاحظ، أو بالطبع والذوق على حدّ عبارة الآخرين. وهي أنحاء في التعبير تفيد أنّ الأمر في البدء لا يخضع إلى ضبط دقيق، لأنّ الوزن يؤخذ مجموعا لا تفصيلا. وهو الجانب الثاني من الإجابة.

إنّ الأجزاء، حين تُنطق بالتفعيل، تضطلع في تصوّرنا بما يمكن أن نسمّيه دور الأخذ بالجملة والعموم لا بالضبط والقيس الدقيقين. ونحن نستفيد في تشكيل هذا التصوّر من أبحاث علم نفس الشكل psychologie de la forme أو القشتالتيّة gestaltisme[3]. وإن اعتنى هذا الاتّجاه في النظر بدءا بالأشكال المرئيّة خاصّة وحاول أن يضبط المبادئ العامّة التي بها يتمّ الإدراك ناحتا لنفسه مفاهيمه ومصطلحاته الخاصّة، فإنّه هفا لاحقا إلى أن يكون نظريّة عامّة للأشكال تتوزّع إلى حقول معرفيّة مختلفة منها اللسانيّات والموسيقى والتعلّميّة، ولكنّها تعود جميعا إليها باعتبارها نظريّة جامعة أو خيطا ناظما بينها[4].

ذلك أنّ متمثّل الشعر لا يدرك الوزن عبر التوقّف على وجه اللزوم عند كلّ مقطع فيه أو متحرّك وساكن. وإنّما هو يدركه في جملته. وهذه الجملة لا تساوي بالضرورة المجموع الدقيق لأجزائها التي تكوّنها. فالذهن ينزع عبر مبدأ التماثل إلى تجميع النظائر وإدراجها في أشكال أعمّ، وهو يسعى بطريقة معقّدة إلى إيقاع الائتلاف بين المتشابهات من أجل أن يكون لها مصير مشترك، إلى الحدّ الذي "يعفو" فيه عمّن بالغ في الاختلاف. وهو ما يعني أنّ التقبّل الفوريّ، وتلك خصيصةٌ لا ينبغي الذهول عنها عند تمثّل الشعر الموزون، لا يتمّ سدى ولا على نحوٍ خارجٍ عن كلّ سياق، وإنّما يستند إلى مناويل حاصلة في الذهن تُرجع المختلف إلى أصلٍ شُبّه به والغريبَ إلى أنموذجٍ مألوفٍ. والذهن في كلّ ذلك يقوم بما يشبه المحاورة بين نماذج راسخة لديه وأمثلة يتقبّلها في الحين فيسدّ النقص ويحوّر الجزء من أجل قدرٍ أكبر من التماثل. ولـمّا

---

1. الجاحظ، **الرسائل**، تحقيق عبد السلام هارون، 2/ 161.

2. يُجري الأخفش هذا التركيب للدلالة على طريقة تمثّل الشعر. انظر قوله في سياق سجاليّ: "ومن زعم أنّه يأخذ الشعر بالاستماع (...)" "ومن زعم أنّه يأخذه بالترنّم والغناء (...)". **كتاب العروض**، ص 147.

3. أفدنا أيّما إفادة في تمثّل مبادئ النظريّة من العدد المهمّ الذي أصدرته مجلّة "أنتلّكتيكا" سنة 1999 بعنوان "حضور القشتالت". انظر:

Intellectica, Revue de l'Association pour la Recherche Cognitive, Publiée avec le concours du CNRS, Paris, 1999/1, n° 28.

وللمجلّة التي تصدرها جمعيّة البحث في العلوم العرفانيّة (ARCo) موقع على شبكة الأنترنات وضعت فيه أشغالها. انظر: </ http://intellectica.org>.

4 . Victor Rosenthal et Yves-Marie Visetti, *Sens et temps de la Gestalt*, in Intellectica, op. cité, p. 147.

كانت تلك النماذج في أصلها تجريدا عامّا لأمثلةٍ مختلفةٍ تمّت صياغتها على شكل هياكل شاغرة، بما أنّها جماعُ حركات مطلقة لم يؤثّثها أيّ جذر معجميّ عدا الجذر المطلق الخامّ (ف.ع.ل)، فإنّ وظيفتها الأساسيّة ستكون الإحاطة بالشتات وردّه إلى الوحدة، أي إلى أقرب شكل حاصل في الذهن من أمثاله، وهو ما يسمّى في نظريّة القشتالت بمبدأ الشكل الجيّد[1].

ويبدو لنا أنّ هذا التمثّل لأجزاء التفعيل أقرب إلى ما يسمّيه لنقاكر Langacker بالخطاطة Schema وهي عنده "شكل مجرّد يمكن أن يستوعب كثيرا من الأمثلة المجسّمة التي تتحدّد في التصوّر" دون أن تكون طرازا نمطيّا أعلى لأنّ "الوصول من الأمثلة إلى السكيمة [= الخطاطة] يمرّ عبر قدرتنا الذهنيّة على التجريد، وهي القدرة التي تمكّننا من أن نستخرج من العيّنات المتشابهة أو التي بينها علاقات اندراج شكلا عامّا مجرّدا يستوعبها"[2]. ونحن حين ننظر في ما به وصف لنقاكر عمليّة الإدراك نلاحظ أنّ أجزاء التفعيل مثال جيّد، ذلك أنّه يرى أنّ "المدرَك يجمع بين البنيتين بواسطة التجريد بأن يعلّل بعض خصوصيّات الطراز أو أن يتهاون في بعضها الآخر ليسمح بخلق مجموعة واسعة من الأنواع، وبذلك يصل المدرَك إلى بناء سكيميّ [= خطاطيّ] للطراز يكون منسجما مع الطراز والعيّنة س في الوقت نفسه"[3]. ولذلك كانت نماذج الأجزاء لدينا لا طُرُزا عُليا متحقّقة في قول ما ويطلب استحضارها من أجل حسن إنشاء الشعر أو حسن تقبّله، ولكنّها بنية مجرّدة متصوّرة ناشئة عن ملاحظة السمات المشتركة بين أمثلة الجزء الواحد من ناحية وبين مختلف الأجزاء إذ تتجاور في بيت. وهذه البنية ماثلة في الذهن عبر عمليّات تجريد معقّدة يقوم بها الشاعر وتتكرّس في الاستعمال تباعا دون أن يكون ثمّة شرطٌ لتجسيدها.

وعلى هذا النحو نبرّر ملاحظتنا السابقة عمّا بدا خارجا عن الوزن أو مضطرب العروض. فقد وجدنا هذه الأشعار محافظة على عدد الأجزاء وعلى طبيعة الوقع فيها، وهو المحدّد بالوتد، وهي فضلا عن ذلك منذورة لأن تعود إلى أصولها أو أكثر الأمثلة شبها بأصولها بفعل عمليّات التحويل، وهي الزحافات. وإن كنّا أعلاه قد نفينا دور النبر، على النحو الذي أتى به أبوديب، فإنّا نعني به النبر اللغويّ ذا التحديد العلميّ الدقيق حين يضطلع بدور التمييز بين الأصوات ويحقّق إفادة في الخطاب ويمكن أن

---

1. لقد وظّفنا في استنتاجنا هذا جملة من مبادئ نظرية القشتالت. وهي: مبدأ الشكل الجيّد Principe de bonne forme ومبدأ الهويّة اللونيّ Principe d'identité chromatique ومبدأ التماثل Principe de similitude (ou similarité) ومبدأ المصير المشترك Principe de destin commun. انظر شرحها وطرق توظيفها في أغلب مقالات مجلّة "أنتلّكتيكا"، مرجع سابق، صص 20-22، 177-182، 192، 241.

2. توفيق قريرة، **الاسم والاسميّة والإسماء في اللغة العربيّة**، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بالقيروان، مكتبة قرطاج للنشر والتوزيع، تونس، 2011، ص 76.

3. **نفسه**، ص 82.

يشكّل نظاما إيقاعيّا[1]. وأمّا الظواهر الحرّة المصاحبة لفعل التصويت، وهي عندنا تندرج في باب الإنشاد، فلا شكّ في مساهمتها في تحقيق هذا الاعتدال الذي يصبو إليه القول الموزون[2]. وفي هذا السياق ندرج الملاحظة الوجيهة التي قدّمها فايل Weil بخصوص الوتدين المجموع والمفروق حينما اعتبر أوّلهما يحقّق إيقاعا صاعدا لأنّ الساكن يأتي في آخره وثانيهما يجسّد إيقاعا نازلا لأنّ الساكن يرد في وسطه ويختم بمتحرّك. فهذا النبر ليس لغويّا، بمعنى أنّه لا يعود إلى خصائص الكلمة المقطعيّة ولكنّه عروضيّ راجع إلى انتظام المقاطع إذ تكون ماثلة في الذهن على هيئة مجموعات صغرى هي أجزاء التفعيل[3].

ودون هذا الفهم لتمثّل الوزن لا يمكن الجمع بين اعتبار قصيدة عبيد بن الأبرص مثلا مضطربة خارجة عن العروض حتّى عدّها بعض القدماء خطبة استقام له وزنها من ناحية واعتبارها من ناحية ثانية قولا شعريّا خالدا أحلّها القرشيّ مثلا ضمن مجمهرات الشعر[4] وجعلها آخرون ضميمةً للمعلّقات السبع[5].

وقد تكون المصطلحات التي عبّر بها الخليل بن أحمد عن الأجزاء المحيطة بالبيت ممّا يؤكّد هذا الوجه من التمثّل. فقد ذكرنا سابقا أنّ أوّل الأجزاء فيه إذا اعتلّ سُمّي "ابتداءً" وأنّ وسطه وهو العروض، وآخره وهو الضرب، إذا لحقهما تغييرٌ لم يجزْ في غيرهما سُمّيا على التوالي "فَصْلا" و"غايةً". وأمّا ما بقي فيُسمّى "حشوا"، لا تمييز بين موضعه في الصدر أو في العجز. ونحسب أنّ هذا المصطلح الأخير يصبّ في ما كنّا بصدد بيانه. فـ"الحشوُ من الكلام: الفضلُ الذي لا يُعتمد عليه، وكذلك هو من الناس"[6]. ومجرى العبارة كما هو واضح قائم على ما يشبه مفهوم الفضلة في الإعراب،

---

1. انظر في مسألة النبر كتابا صار من الكلاسيكيّات في الموضوع:

Paul Garde, *L'accent*, P.U.F., Paris, 1968.

وانظر بخصوص نبر العربيّة كتاب: جان كانتينو، **دروس في علم الأصوات العربيّة**، ترجمة صالح القرمادي، نشريات مركز الدراسات والبحوث الاقتصادية والاجتماعيّة، تونس، 1966، صص 194-197؛ وكتاب إبراهيم أنيس، **الأصوات اللغويّة**، مرجع سابق، صص 97-103. وأيضا:

André Roman. *Remarques générales sur la phonologie de l'arabe classique*, op.cité.

2. يرجّح عوني عبد الرؤوف أنّ الاضطراب في الأوزان سببه أنّ "الوزن العربيّ الكمّي لم يكن قد استقرّ بعد تماما". **بدايات الشعر العربيّ بين الكمّ والكيف**، ص 224.

3 . Gotthold Weil, *cArud*, in E.I.2, T. 1, pp. 688-698.

4. قصيدة عبيد بن الأبرص هي المجمهرة الأولى في ترتيب القرشي، جمهرة أشعار العرب، ص 98. والمجمهرات هي النصوص المختارة مباشرة إثر ما سمّاه بـ"السموط"، وهي المعلّقات السبع مع بعض التغيير في النصوص (أضاف قصيدتين للنابغة والأعشى، وأخرج معلّقة عنترة منها فجعلها من المجمهرات، في حين لم يوجد ذكر لمعلّقة الحارث بن حلّزة).

5. الخطيب التبريزي، **شرح القصائد العشر**، صص 535-550.

6. ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة (ح.ش.و).

على خلاف العُمد وهي هنا الابتداء والفصل والغاية. فبين أجزاء البيت إذن تراتبٌ، بعضها أرفع من بعض، وبعضها أهمّ في الوزن من بعض. وهو ما يعني أنّ تمثّل الوزن خاضع إلى منطق الحدود، إلى البدايات والنهايات وإلى موضع وسطٍ قد يهيّئ لابتداء جديد. ولهذا اعتبر ثعلبُ أنّ "المعدّل من أبيات الشعر ما اعتدل شطراه وتكافأت حاشيتاه وتمّ بأيّهما وُقف على معناه"[1]، وإلى ذلك ذهب ابن جنّي حين اعتبر "المصراع كثيرا ما يقوم بنفسه حتّى كاد يكون بيتا كاملا"[2] فـ"تنزّل المصراعان لذلك منزلة البيتين"[3]. وقد كنّا لاحظنا في مواضع سابقة أنّ بنية البيت، ومحلّ الوزن منه، هي التي صاغت له هذا التشكّل فرفعت موضعا واعتبرت آخر دونه منزلة ولم تجعل كلّ أجزائه على الدرجة نفسها من الوقع في الأداء.

فإن نحن وصلنا هذا التمثّل المخصوص للبيت بما تبيّنّاه في حديثنا عن الإنشاد وخاصّة مواضع الوقف فيه، لاحظنا أنّ هذه الوحدات الكبرى التي تحيط بها تلك الحدودُ لا يتمّ تمثّلها إلاّ جُملة عبر تداخل عدد من العوامل منها ابتداء البيت وموضع وقفاته وهيئة قافيته وعدد أجزائه والإنشاد الخاصّ به. وهي عوامل قد يكون بينهما أوّل وثانٍ بحكم أنّ الكلام مندرج بالضرورة في بعد زمنيّ خطّيّ ولكنّها متداخلة تتفاعل في الذهن على نحو كلّي لا تفاصيل متمايزة فيه. وشأن الشاعر في هذا، وهو ينشئ أو ينشد، شأنُ المستمع إليه متى كانت له الملكة نفسها، كلاهما يتمثّل البيت الموزون جملةً ويوازن في لحظة واحدة بين مناويل عامّة ثاوية لديه وأمثلة متنوّعة عليها. وبالرغم من أنّ الأمر قد يبدو بعيدا في التصوّر أو مستغربا، ولكنّه كعسر كلّ من لا يعرف نحوا مخصوصا للغةٍ ما ويريد الكلام بأدقّ أساليبها وأفانينها. فلا نحسب أنّ المتكلّم العربيّ مثلا إذ يرسل الكلام، أو يستمع إليه، يتوقّف عند كلمة فيختبر مدى سلامتها صيغة وإعرابا. وإنّ فعل القول وفعل تقبّله كليهما يتمّان على نحو شبيه. ولذلك لا نُبعد إذا عددنا العروض نحوا آخر للشعر.

2. في وظيفة الوزن:

1.2. في الوظائف العامّة:

ينفتح هذا المبحث على سبل في القول متعدّدة. أولاها في رأينا حين ننزّل الوزن في إطار أعمّ هو الإيقاع معتبرين أنّ هذا الانتظام المخصوص للمقاطع قصرا وطولا وانفتاحا وانغلاقا شكلٌ من أشكال الانتظام القائمة في الكلام، وأنّه يختصّ دونها بما عددناه القيم المطلقة للأصوات، بل للحركات منها تخصيصا، في حين تكون الأشكال

1. ثعلب، قواعد الشعر، ص 66.
2. ابن جنّي، المنصف، 1/ 67.
3. نفسه، ص 68.

الأخرى موصولة بقيم صوتيّة بعينها. وبذلك فإنّ وجها من وجوه العلاقة بين الإيقاع والوزن هي علاقة العامّ بالخاصّ، أو النظام بالأمثلة عليه. وإنّ هذه القيم الصوتيّة المخصوصة تنشئ لاحقا نظامها الخاصّ، فتكون لها بدورها أمثلة بحسب النصوص.

وثانيها حين ننزّل مفهوم الإيقاع ضمن سياق أنطولوجيّ. فحينذاك يلاحظ الدارس أنّ الإيقاع يحيط بالكون حيثما تأمّله من انتظام الأفلاك إلى تعاقب الفصول إلى دقّات القلب[1]، إلى غيرها من مظاهر الدور أو التناوب والتشاكل التي تنظّم الحياة على نحو يحقّق ديمومتها وتجدّدها في آن، فيكون الإيقاع عامل انسجام من ناحية وفعل حياة من ناحية أخرى. ولا يبعد الإيقاع في الفنون، أكان الشكل والمادّة فيها متّحدين مثل الموسيقى أم كانا من جنس مختلف مثل فنون القول، عن هذا السياق العامّ. فالإيقاع، متى حسُن وضعه وتناهى حسنه على حدّ عبارة القدماء، وسواء أكان عامّا أم خاصّا، يحقّق انسجام الأقوال ويجعل توالد الدوالّ فيها محكوما به، على نحو أو آخر. ولأنّه عاملُ إنشاء وعنصر بناء وانسجام كان أيضا مؤثّرا في حياة الأقوال ومنحى تقبّلها. وهو ما يؤول إلى السبيل الثالثة في تناول مسألة الإيقاع. وهي ذات سياق أنثروبولوجيّ. فحينئذ تكون للإيقاع إحالة على نحو غامض إلى زمن البدايات حيث يتّحد الصوت بالموسيقى إلى الدرجة التي تصير فيها الكلمة هَمْهَمَةً غير مقطّعة وغير ذات دلالة في حدّ ذاتها ولكنّ لها معنى في سياقها الخاصّ وهو التعاويذ والسحر مثلا. وعلى هذا النحو تتهيّأ للإيقاع كوّة تصله بالخفيّ عن الأنظار وتتجلّى في السعي الدؤوب إلى أن تكون أنحاءٌ من العبادة بالقول أو بالحركة منتظمة مؤدّاةً بتوقيع. يظهر ذلك في الصلاة حين تكون "مكاء وتصدية"[2] قبل الإسلام أو تكون ترانيم في الكنائس، كما يظهر في قراءة القرآن حين تكون ترنّما اصطلح القدماء على تسميته تجويدا تخصيصا له بمصطلح يبعده عن المشاكلة أو المشاركة مع غيره من أنواع الترنّم. ولهذا البعد الأنثروبولوجي الذي يقع من الإنسان موقعا غامضا ترتدّ مظاهر الإيقاع الأخرى في الحياة من الحداء أثناء العمل إلى النشيد الوطنيّ أثناء المواعيد التي تراها الأمم مهمّة في شؤون حياتها. فكلّها تتوسّل بوجه من وجوهه تعبيرا عن موقف لم تجد غيره سبيلا إليه أو بحثا عن انفعال لا تدركه النفس إلاّ من خلاله.

وإن نحن دقّقنا النظر في المصادر القديمة لاحظنا أنّ نحوا من هذا الذي ذكرناه على اختلافه ينهض فيها فيصِلُ بين الوزن ووجوه الإيقاع المختلفة في الحياة وجها من الوصل. وهو يظهر بدءا في حكم عامّ يعقد متين علاقةٍ بين الشعر والغناء، لا في

---

1. راجع الفصل الأوّل الذي خصّصه بيار صوفاني لجميع مظاهر الإيقاع في الحياة.

Pierre Sauvanet, *Le rythme et la raison*, Editions Kimé, Paris. 2000, T 1- Rythmologiques, pp. 17-95.

2. "وَمَا كَانَ صَلَاتُهُمْ عِنْدَ الْبَيْتِ إِلاَّ مُكَاءً وَتَصْدِيَةً". **سورة الأنفال** 8، الآية 35. والمُكاء مصدر على صيغة مصادر الأصوات كالثُّغاء والنواح وما شابه وهو الصفير. وأمّا التصدية فهي التصفيق.

تداخل التعبير عنهما وطرائق أدائهما بضروب متشابهةٍ فحسب، مثلما لاحظنا ذلك سابقا في كلامنا عن الإنشاد، ولكن أيضا في اعتبارهما من أرومة واحدة كما يبدو من قول حسّان بن ثابت: [من البسيط]:

تَغَنّ بِالشِّعْرِ إِمَّا كُنْتَ قَائِلَهُ   إِنَّ الغِنَاءَ لِهَذَا الشِّعْرِ مِضْمَارُ[1]

وهو ما عبّر عنه ابن رشيق في موضع أوّل بذهابه إلى أنّ "الغناء حلّة الشعر إن لم يلبسها طويت"[2]، ثمّ في موضع آخر بقوله "مقود الشعر الغناء به"[3]. فقد كان الشعر في هذه الأقوال الثلاثة من جنس الغناء يكتسي كسوته ويتقوّم على مقاسه بل لا يكون له تمام إلاّ به لأنّه حلّ منه محلّ المضمارِ الذي لا سير إلاّ فيه والمقودِ الذي تتشكّل العبارة وفق مشيئته فلا تتهيّأ له صورة دونه. وقد استثمر المظفّر العلويّ هذه العلاقة وجعل من واجب الشاعر إذا اتّجه إلى قول الشعر أن "يردّده برفيعٍ من صوته، فإنّ الغناء فيه يكشف عيوبه، ويبيّن متكلّف ألفاظه"[4]. وبهذا لم يكن إيقاع الغناء عملا لاحقا مصاحبا لأداء الشعر بل كان منه بأكثر من سبب. فهو رفيقه نشأة وتكوينا وهو منه نحوٌ آخر يوجّهه الوجهة التي يكون له فيها اعتدال وبيان. ولا ريب في أنّ ذلك عائد إلى محلّ الوزن منهما، بل ليس الغناء في مثل هذا المقام إلا نوعا من تحويل الوزن نغما. فليس المقصود منه كما تبيّنا في فصل الإنشاد إلاّ نحوا من التطريب الخفيف في أداء الشعر لا الصناعة التي استقرّت معالمها لاحقا مع المغنّين.

وقد عبّرت المدوّنة النقديّة والأدبيّة، أو جزء منها، عن ذلك من سبيلين. أولاهما أنّها جعلت وظيفةَ الوزن الغناءَ بالشعر والترنّم به بحسب ما استقرّ عند العرب الأوائل من أشكاله، كما يفصح عنه قول ابن عبد ربّه على طريق الحصر: "إنّما جعلت العرب الشعر موزونا لمدّ الصوت فيه والدندنة؛ ولولا ذلك لكان الشعر المنظوم كالخبر المنثور"[5]. والثانية أنّها رأت أنّ الشعر لم ينشأ إلاّ عبر احتذاء أساليب العرب في الغناء ومسالكهم في توقيع اللغة والاحتفاء بأصواتها. وذلك أنّ العرب فيما يقول النهشلي لـمّا رأت "المنثور يندّ عليهم ويتفلّت من أيديهم، ولم يكن لهم كتاب يتضمّن أفعالهم

---

1. ابن رشيق ، **العمدة**، 2/ 1127. ولصدر البيت روايتان أخريان. ففي كتاب العين للخليل، مادّة (ض.م.ر)، "تغنّ بالشعر إمّا كنت ذا بَصَرٍ"؛ وفي **الموشّح** للمرزباني، ص 40، و**نضرة الإغريض للعلويّ**، ص 391، "تغنَّ في كلّ شعرٍ أنتَ قائلُهُ". وعلّق عليه ابن سلمة النحويّ بقوله: "المضمار هنا مثَلٌ، لأنّ المضمار للخيل إصلاحُها وتعريقها ورياضتها حتّى تستوي، فشبّه إصلاح الغناء لوزن الشعر بذلك". انظر رسالته: **كتاب الملاهي وأسمائها من قبل الموسيقى**، ص 9.
2. **نفسه**، 1/ 42.
3. **نفسه**، 1/ 340.
4. المظفّر العلوي، **نضرة الإغريض**، ص 391. وانظر خبر المتنبّي حين يعتاص عليه القول فيرجّع "بالإنشاد من أوّل القصيدة إلى حيث انتهى منها". ابن رشيق، **العمدة**، 1/ 340.
5. ابن عبد ربّ، **العقد الفريد**، 7/ 6. وكذلك قول سيبويه في "**الكتاب**": "إنّ الشعر وضع للغناء والترنم"، 4/ 206؛ وهو ما أعاده الأخفش في كتاب "**القوافي**" في موضعين، صص 20، 86.

تدبّروا الأوزان والأعاريض، فأخرجوا الكلام أحسن مخرج **بأساليب الغناء** فجاءهم مستويا. ورأوه باقيا على مرّ الأيّام، فألِفُوا ذلك وسمّوه شعرا"[1]. وبناء على ذلك فإنّ النهشلي وتلميذه ابن رشيق حين يتحدّثان عن أنّ "أصل الكلام منثور ثمّ تعقّبت العرب ذلك واحتاجت إلى **الغناء** بأفعالها وذكر سابقيها ووقائعها وتضمين مآثرها"[2] إنّما يعنيان بالغناء أسلوبا في الأداء قائما على الترنّم، وليس معناه مقتصرا على مجرّد التغنّي بالأفعال أي ذكرها والإشادة بها على نحو مغسول من كلّ نغم. فإن يكن ذلك حاصلا بالتأكيد ولا يمكن الغفلة عنه بدليل الحاجة إلى تخليد المآثر عبر منحى في التقييد مختلفٍ عن الكتاب، فإنّ سبيل الدوالّ دائما إذا تعدّدت مداليلها أن تحتفظ ببعضٍ من كلّ مدلولٍ ولو تقصّدت واحدا دونها، وقد يأتي أحدها على سبيل الحصر، ولكنّه حصر يرجّع في الذهن صدى الدلالات الثاوية في اللفظ.

غير أنّ أمر الإيقاع لا تقتصر وظيفته في مدوّنتنا على مساهمته في نشأة الشعر جنسا من القول في بدايات غامضة نحدسها حدسا، ولا في نشأة الأقوال الشعريّة قصائد وأراجيز ما دام الغناء مضمارها ومقودها، ولا أخيرا في كون الشعر لا يتحقّق له الأداءُ المرتجى منه إلاّ عبر مدّ الصوت والدندنة، وإنّما تحدّثت بعض المصادر أيضا عن أنّ الخليل بن أحمد لم يتأتّ له علمه إلاّ لأنّ "له معرفة بالإيقاع والنغم، وتلك المعرفة أحدثت له علم العروض، فإنّهما متقاربان في المأخذ"[3]. بل إنّ منها من يذهب إلى أنّه لم يهتد إلى علم العروض إلاّ عبر إحساس مخصوص بالإيقاع العامّ القائم في أنحاء الحياة المختلفة. فقد روى ابن المعتزّ في "طبقاته" كيف اهتدى هذا العالم إلى اختراع العروض فقال: "وكان سببه أنّه مرّ في سكّة القصّارين بالبصرة فسمع من وقع الكَدِينِ أصواتا مختلفة ففكّر في هذا العلم وقال: لأضعنّ من هذا أصلا لم أُسبَقْ إليه. فعمل العروض على هذه الأصوات التي في أيدي الناس"[4].

وقد يبدو هذا النصّ مغريا بالوقوف على الطريقة التي يسّرت تأسيس العلم فكانت عمود الفكرة ونظامها، إذ يمكن أن تُطرق المدقّات على نحو موقّع منتظم فتخيّل

---

1. عبد الكريم النهشلي، **الممتع في صنعة الشعر**، تحقيق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندريّة، 1980، ص 19.

2. **نفسه**، ص 11؛ ابن رشيق، **العمدة**، 1/ 10.

3. ابن خلّكان، **وفيات الأعيان**، 2/ 244. وانظر أيضا: القفطي، **إنباه الرواة**، 1/ 377؛ ياقوت الحموي، **معجم الأدباء**، 3/ 1262.

4. عبد الله بن المعتزّ، **طبقات الشعراء**، تحقيق عبد الستّار أحمد فرّاج، مصر، دار المعارف، ط4/ 1981. صص 95-96. وذكر المحقّق في الهامش: "الكَدين كلمة فارسيّة، جمع كدينة أي مدقّات القصّارين، كسفينة وسفين". والقصّار: محوّر الثياب ومُبَيِّضُها. وشبيه بهذا الخبر ما ينقله ابن خلّكان في ترجمته للخليل عن حمزة الأصفهاني: "إنّ دولة الإسلام لم تخرج أبدع للعلوم التي لم يكن لها عند علماء العرب أصول من الخليل، وليس على ذلك برهان أوضح من علم العروض الذي لا عن حكيم أخذه، ولا على مثال تقدّمه احتذاه، وإنّما اخترعه من ممرّ له بالصفارين من وقع مطرقة على طست ليس فيهما حجّة ولا بيان يؤدّيان إلى غير حليتهما أو يفيدان غير جوهرهما". **وفيات الأعيان**، 2/ 245.

للسامع أجزاء الوزن ومقاطعه وقد تبدو له تحاكيه وتمثّله وجها من وجوه التمثيل إذا كان مشغوفا آن استماعه إليها بالشعر. غير أنّ هذا الوجه من التعليل لا يضيف في الواقع جديدا ولا يكشف عن حقيقة عمل الخليل. فإيقاع الطرق والدقّ أو ما شابهه لا يمكن أن ينتبه السامع إلى التماثل بينه وبين وزن القول ما لم يكن ثمّة وزن حاصل أصلا في الذهن. فحينذاك تتمّ المقايسة والموازنة. وأمّا إذا كان الخاطر خاليا منه ومن تمثّل مخصوص له فإنّ هذا الإيقاع أو غيره لا يمكن أن يبني نظاما. وفضلا عن ذلك فإنّ هذا الخبر يوهم أنّ الوعي بالوزن لاحق بالشعر أو هو ممّا لا يجول بالهاجس إلاّ بفعل هذا الإيقاع، أو هو أخيرا لم يستبن إلاّ بعد أن وضع عالم العروض أحكامه وقوانينه. والحال أنّه ليس نظاما بعديّا من الأجزاء الموقّعة لا يتمّ الانتباه إليه إلاّ بعامل خارجيّ. فهذا الإيقاع أصيل فيه ينظم العربيّ الشعر على منواله ويورده على مساقه، وهو واع به مدرك إيّاه وإن عن غير وعي العلم وإدراكه. ومن دون ذلك، لا يمكن تفسير انتظام الوزن في القصيدة الواحدة ولا وجوده هو ذاته في قصائد أخرى. ولذلك فإنّ الوزن غير ماثل في القول كالهيكل الفارغ يملؤه المتكلّم بما شاء، وإنّما هو كذلك ماسك بأعنّة تصريفه فيوجّه أبنيته إلى ما يقتضيه ويستدعيه كما سنرى أدناه. وذلك يوجب أن يكون الشاعر مستجيبا له إنشاءً مراعيا له أداءً كاستجابته ومراعاته قوانين الكلام إعرابا وتصريفا واشتقاقا وإن لم يعرف أصولها وعللها. ولهذا يبدو لنا نصّ ابن المعتزّ أقرب في رسمه وخبره إلى تصوير نشأة الشعر منه إلى نشأة العروض، أو هو تخييل للنشأة على الوجه الذي بدا لابن المعتزّ أن تكون. ذلك أنّ "وقع الكدين" يمكن أن يوحي حقّا بوزنٍ ما يحبك الكلام عليه. وممّا يؤكّد هذا الترجيح أنّ في كتاب "طبقات الشعراء" نصًّا ثانيا شبيها بالأوّل في عباراته ومضمونه ولكنّه يخبر عن شاعر لا عن عالم. وقد جاء فيه أنّ أبا العتاهية جلس "يوما إلى قصّار فسمع صوت الكدين فقال باقتداره شعرا على إيقاعه. فمنه هذا البيت:

المَنُــــونُ مُفْنِـــياتٌ   واحِـــدا فواحِـــدا

كأنّه نظر إلى القصّار أخذ ثوبا بعد ثوب فشبّهه بأخذ الموت إنسانا بعد إنسان، وأخذ الوزن من وقع الكدين"[1].

ولا يبعد أن يكون خبر الخليل قد وُضع على شاكلة خبر أبي العتاهية وأنّ رواة الأخبار إذ لفتتهم الطريقة التي انتبه بها الشاعر إلى الوزن نسبوها إلى العالم ظنًّا منهم أنّ الأمور تجري على القياس. والواقع أنّ الخليل لم يكتشف أوزانا من وقع المدقّات

---

1. **نفسه**، ص 229. ويروي ابن قتيبة الخبر نفسه دون اختلاف كبير وهو يورد بيتين أكثر اتّزانا لأنّه يمكن ردّهما بمنوال الخليل إلى "فاعلاتُ فاعلن" وهو مجزوء الرمل محذوف العروض والضرب (حذف المقطع الأخير من الجزء "فاعلاتن") ما دام العروضيّون لم يذكروا للمديد مجزوءا. انظر: **الشعر والشعراء**، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، 1982، صص 791-792.

أو من غيرها، بالإضافة إلى أنّ مهمّته لم تكن اكتشافها بل وصفها ونقل انتظامها من حال المعرفة بالهاجس إلى معرفة الإحصاء والوزن على حدّ عبارات الجاحظ[1].

غير أنّ المهمّ فيما أورده ابن المعتزّ في الخبرين هو كشفه عن متصوّر الوزن عند القدماء واعتباره تجسيدا لإيقاع في الحياة يظهر في هذه الصناعة أو تلك.

وعلى هذا النحو تبدو إحدى وظائف الوزن الأساسيّة تذكيره بتاريخ مشترك بينه وبين مظاهر الإيقاع في الحياة وهو معقود خاصّة على الغناء ما دامت العرب كانت تعتبره ميزان الشعر[2]، أو هو بمثابة الحنين إلى لحظة ماضية[3] كانت الصلة بينهما أشدّ ما تكون فلا يستوي لأحدهما أمر دون الآخر. وهو حنين يعلن عن نفسه في حياء ويظهر حينما ينزع القول الموزون إلى توقيع أشدّ فينتقل من السعي إلى المواءمة بين القيم المطلقة للأصوات إلى المناسبة بين أعيانها في التقفية والتجنيس والترديد والموازنة وما شابهها من الأساليب.

ولذلك كان الوزن فضاءً لفعل ثقافيّ جماعيّ قبل أن يكون فعلا فرديّا، أو لعلّه مناسبة للشاعر لأن يعلن انتماءه إلى الجماعة إذ يكون فردا مفردا يقول الشعر. فالقصائد أصداء متجاوبة يرجّع بعضها بعضا تذكّر إحداها مرّة بناحية في قصيدة أخرى ويُفصح غيرُها عن مسعاها لاحتذاء ثانيةٍ وتترسّم ثالثةٌ مسلكا في التعبير اختطّته واحدة من قبل. وجميعُها تمثّل على مناويل وزنيّة سبكتها اللغة عبر شعرائها في أطوار مختلفة وأطر ثقافيّة متنوّعة حتّى صارت كالرصيد لها في أذهان كلّ جمهور الشعر. وبسبب من ذلك كان من غايات الشعراء إذ يدلفون إلى مضايق الشعر أن ينضووا إلى مباهج الجماعة حين تحتفي باللغة وتردّد أنغامها وتبحث عن أرقى تعابيرها، ساعين فضلا عن ذلك إلى أن يكون لهم حظّ فيها ونصيب في إغنائها على نحو يجمع بين الجدّة والألفة ويضمّ الخاصّ إلى المشترك.

ولهذا كانت وظيفة الشعر الجماعيّة التي كثيرا ما يردّدها القدماء عند المفاضلة بين المنظوم والمنثور إنّما مرجعها إلى الوزن. فبفضله كان "حفظ الشعر أهون على النفس"[4] من غيره من أصناف القول، وكان أكثرَ منها حضورا عند ضرب الأمثال وأوقع منها أثرا في مواضع السجال. وقد اعتبر أبو الهلال العسكريّ في السياق ذاته أنّ من مزيّة الشعر "طول بقائه على أفواه الرواة، وامتداد الزمان الطويل به، وذلك لارتباط بعض أجزائه

---

1. استبعد جلال الحنفي كذلك أن يكون استماع الخليل إلى الطرق والدقّ "أساسا لتدوين قواعد العروض". وحجّته أنّ "حكاية القصّارين قد عرفت في غير هذا الموضوع"، ونقل عن "حاوي الفنون وسلوة المحزون" لابن الطحّان (ق5 ه)، غير مطبوع، "أنّ فيثاغورس استخرج نسب النغم من أصوات المطارق في غلظها وحدّتها وإيقاعها وتناسبها". انظر كتابه: **العروض، تهذيبه وإعادة تدوينه**، صص 27-28.

2. المرزباني، **الموشّح**، ص 40.

3 . Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, pp. 526-527.

4. الجاحظ، **الحيوان**، 6/ 284.

ببعض"[1]، ذاهبا إلى أنّ ذلك سمة مميّزة له في كلّ اللغات وعند كلّ الأمم. وعلى المنوال نفسه يذهب الجاحظ في ما ينقله عن أحد الأدباء[2]. فبالوزن إذن تحقّقت للأقوال سمة لم تتوافر لها إذا غاب عنها وهي التعالي على الزمان وإن اتّصلت به، والديمومة فيما يشبه الخلود وإن كانت عائدة إليه تذكّر مختلِفُ مجاريها بأحداثه.

لقد اعتبرنا وظائف الوزن التي حاولنا تبيّنها أعلاه عامّة لسببين. فهي أوّلا تدرجه في ظاهرة أعمّ هي الإيقاع فتسند إليه من المهامّ ما تنهض به فعلا وجوهٌ إيقاعيّة مختلفة ليس الوزن إلاّ جزءا منها أو ناحية صغرى من نواحيها المتعدّدة، وهي ثانيا لا تنبئ بوجه ضرورة الوزن في الشعر، أي بوجه اقتضاء الشعر وزنا وسيره على مضماره ما اختلف الغرض وتمايز السياق الثقافيّ. ذلك أنّ الأسئلة على تعقيدها يمكن أن تصاغ ببساطة: لماذا الوزن؟ ولماذا يحرص الشعراء على أن يزنوا كلامهم على نحو منه؟ ونحن نشترط على أنفسنا ألاّ تكون الإجابة ممّا كانت أعلاه فنقع في الدور ونعيد الخاصّ إلى العامّ. ولهذا فسنحاول أن نقدّم عناصر إجابة تستند إلى تمثّل البيت من الشعر من جهة وإلى فعل القول من جهة ثانية.

2.2. في وظيفة البيت:

لقد أشرنا في موضع متقدّم إلى أنّ مصطلح "بيت" ليس من محدثات الخليل، وقادنا الاستقصاء إلى عيّنات من مواضع حضوره في الشعر القديم، وذلك بمناسبة تبيّن المشابهة التي أقامها عالم العروض بين البيت من الشِّعْر والبيت من الشَّعَر. وقد لاحظنا حينذاك على نحو سريع، وها هنا أوان التفصيل دون تكرار، أنّ دلالات البيت في المعجم يمكن إرجاعها بعد الإجمال والتجريد إلى دلالتين جزئيّتين هما البناء والسكن. أمّا البناء فنقصد به هيئة البيت في النظر وشكل قيامه واستوائه، ومداره أنّ مصطلحات العروض قيست غالبا على ما يحتويه الخباء من عناصر وأركان كالأسباب والأوتاد والفواصل، وكتسمية الجزء الوسط من البيت عروضا. ولم تقتصر هذه المقايسة على ذلك بل تعدّتها إلى تسمية ما قد يطرأ على القافية من تغيير يخلّ بالنظام. فالإقواء وهو اختلاف حركة الرويّ "مأخوذ من قُوى الحبل المختلفة الفتل"[3]، ويقال "أقوى الحبلَ والوترَ: جعل بعض قُواه أغلظ من بعض"[4]. وكذلك الإكفاء وهو اختلاف الرويّ

1. أبو هلال العسكري، **كتاب الصناعتين**، ص 137.

2. "وقيل لعبد الصّمد بن الفضل بن عيسى الرقاشي: لم تؤثر السجع على المنثور، وتلزم نفسك القوافي وإقامة الوزن؟ قال: إنّ كلامي لو كنت لا آمل فيه إلا سماع الشاهد لقلّ خلافي عليك، ولكني أريد الغائب والحاضر، والراهن والغابر. فالحفظ إليه أسرع، والآذان لسماعه أنشط، وهو أحق بالتقييد وبقلة التفلّت". الجاحظ، **البيان والتبيين**، 1/ 287.

3. التنوخي، **القوافي**، ص 164.

4. ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (ق.و.ي).

وغالبا ما يكون بين الحروف المتقاربة نطقا أو انطباعا سمعيّا[1]، فإنّما هو مأخوذ من قولهم أكفأتُ البيت إكفاء "إذا عملت له كِفاء"[2]. وللكفاء في "لسان العرب" دلالات مختلفة كلّها تحيل على البيت. فهو مرّة سُترةٌ فيه "من أعلاه إلى أسفله من مؤخّره"، ومرّة أخرى شقّة في آخر الخباء، ومرّة ثالثة "كساء يلقى على الخباء كالإزار حتى يبلغ الأرض". والإقواء والإكفاء، كما أشرنا في فصل سابق، ليسا بدورهما من مولّد الخليل ولا ممّا ابتدعه لوصف اللواحق بالقافية الخارجةِ بها عن نظامها. ونستنتج من ذلك أنّ المقايسة بين البيتين، بيت الشِّعْر وبيت الشَّعَر، قديمة أصيلة أقام عليها العرب منذ البدء تصوّرهم للشعر وليست من محدثات العلم وتشقيق أبوابه وفصوله، ذلك أنّ أولى مظاهر الوعي بالظاهرة هو السعي إلى تملّكها عبر التسمية وأولى الخطوات للإحاطة بها هو استيعاب عناصرها بالأسماء. فما لم تتسمّ الأشياء تكون غفلا لا حافظ لها ولا نظام وتكون ممّا يحدس به المرء ولا يجد له حدّا، فضلا عن كون التسمية تقطّع الظواهر، بمعنى تقطيع الواقع في اللسانيّات البنيويّة، وتقيم الحدود بين الأشكال والهيئات وقد كانت من قبل جمعا لا تفاصيل فيه. ولهذا كان التوقّف عند هذه المشابهة أكيدا لما قد يؤدّي تدبّرها من دلالات تخصّ وزن الشعر.

وأمّا الدلالة الثانية للفظ البيت فهي السكن والإقامة مع ما يمكن أن يتفرّع عنهما من معاني الخصوصيّة والاحتماء والسكينة، ولهذا كان من وجوه الاستعمال قولهم "بيت الرجل: امرأته" حتّى إنّه صار دارجا عند العرب أن يُكنى عن المرأة بالبيت[3]. وقد كان حازم في "المنهاج" أكثر القدماء اعتناء بهذه المشابهة بل جعل لها أصولا وأسبابا وبنى عليها نتائج جديرة بالتوقّف عندها[4].

لقد ذهب حازم بالمشابهة بين البيتين إلى أقصى درجاتها فتتبّعها وجها وجها اعتقادا منه أنّها لم تأت عبثا بل كانت ذات أسس ولها غايات[5]. وهو إذ يقف عند مصطلحات الخليل لا يسلك معها مسلكا لغويّا قائما على اشتقاق اللفظ وتحويل الدلالة عبر المجاز مثلما فعل أغلب اللغويّين والعروضيّين مع الأسباب والأوتاد والإقواء والإكفاء على سبيل المثال، وإنّما هو يعدّ المشابهة بينهما أنطولوجيّة ذات صلة بتصوّر العرب للبيتين ومحلّهما من كيفيّة إدراك العالم والتعامل معه.

أمّا الأسس التي عدّدها حازم عند بيانه لوجوه المشابهة فهي شاملة غير مقصورة على ناحية دون أخرى. فكلّ العناصر التي تتألّف منها البيوت في "إدراك البصر"

---

1. التنوخي، **القوافي**، صص 169-174.

2. ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (ك.ف.أ)

3. **نفسه**، مادّة (ب.ي.ت).

4. انظر: منصف الوهايبي، **الطائيّة في الشعر**، تنوير 2.3: قراءة الألفة، ضمن الباب الأول (الإدراك/ التجربة الجمالية) من القسم الثاني (معلم على الصورة في قراءة القدامى وفي النصّ الشعريّ) صص 251-262.

5. حازم القرطاجنّي، **منهاج البلغاء**، صص 249-252. وجميع العبارات المقتبسة لاحقا لحازم من هذا الموضع.

كالكسور والأركان والأقطار والأعمدة والأسباب والأوتاد لها ما يقابلها ويوازيها في "إدراك السمع" لأنّ الأقاويل الشعريّة رُتّبت على هيئاتها واتّخذت من الأشكال والأجزاء ما استقامت به تلك حتّى صارت سكنا تطمئنّ إليه النفوس. وهو ما يعني أنّ المشابهة انتقلت من مجرّد ملاحظات جزئيّة بل ذَرّيّة تصل هذا العنصر في الخباء بذاك الموجود في البيت من الشّعْر إلى مشابهة كلّيّة عامّة يقوم بيانها على استقصاء مختلف العناصر التكوينيّة يكون أوّلَها بمثابة الحادي والآخرُ مُجيبَهُ.

ومن العلامات على ذلك أنّ حازما لم يكتف بالمألوف من عناصرها كالوتد والسبب بل تقفّى كلّ ما يشتمل عليه الوزن من وحدات صوتيّة صغرى وهي الساكن والمتحرّك ووحدات صوتيّة كبرى هي الأجزاء الأول والثواني ثم الشطر من البيت والقافية فجعل لها جميعا معادلا موضوعيّا في بيت الخباء. فالحركات "بمنزلة أقطار البيوت التي تمتدّ في استواء"، والحروف الساكنة إذ تَنْبَثُّ بين الحروف المتحرّكة على نحو مناسب فتحصّن البيت من الاختلال هي بمنزلة "الأوتاد التي تحفظ وضع الخباء وتمسك جوانبه"، والعروض والضرب وهما نهايتا شطري البيت جُعلا متناسبين متقابلين بمثابة "القائمتين في وسط الخباء اللتين يكون بناؤه عليها"، والقافية إذ ترسم معالم النهاية وتكون الركن الذي يشدّ المتتالي من الأقوال بعضها إلى بعض هي "بمنزلة تحصين منتهى الخباء والبيت من آخرهما وتحسينه من ظاهر وباطن" وهي كذلك بمثابة "ما يُعالى به عمودُ البيت من شعبة الخباء الوسطى التي هي ملتقى أعالي كسور البيت وبها مناطها". وعلى هذا النحو تتبّع حازم كلّ عنصر تكوينيّ للوزن فجعل له معادلا في الخباء. وهو إذ يصل بين العنصرين لا يرسل القول في مجرى المجاز أو ينحو به منحى المقايسة التي قد تغري الناظر ويقف عندها دون أن يستثمرها، بل يعدّها مشابهة أصيلة كان العرب على وعي عميق بها وذات علاقة بحياتهم من جهة وبالغرض من الشعر من جهة ثانية. وهو ما سمح لنا بأن نعتبرها ذات بعد أنطولوجيّ.

ذلك أنّ صاحب "المنهاج" أرجع البواعث الداعية إلى قول الشعر إلى "الوجد والاشتياق والحنين إلى المنازل المألوفة وألاّفها عند فراقها" ذاهبا على نحو ضمنيّ إلى أنّ الأصل في مواضيعه هو الوقفة الطلليّة وأنّ مختلف أغراضه ومعانيه يمكن أن تتولّد منها وترتدّ على نحو أو آخر إلى وقع هذا الانفصال على الشاعر حينما تدرس الأماكن وينأى الحبيب. ولـمّا غاب البيت المكانيّ، وهو الخباء، أسّس لنفسه بيتا زمانيّا، وهو الشعر، على سبيل الحنين إليه و"التذكرة له"، فحوّل ما كان في مرمى العين، وقد عفّته تصاريفُ الطبيعة والاجتماع، إلى مُدرك بالسمع يترسّم في كلّ ركن منه عناصر الغائب الدارس. وهو ما يعني أنّ الشاعر إذ ينفصل عن البيت الأوّل انفصال الضرورة يسعى أنطولوجيّا إلى تحقيق اتّصال من نوع ثان يكون على سبيل التخييل. وهذه السبيل ما منها بدّ، لأنّها جوهر القول الشعريّ عند حازم، ولا تتمّ دونها الأبياتُ، وإن بدت ظاهر الأمر مغسولة منه تحاكي الأفعال وتسمّي الأشياء. فقد تغيّرت طبيعة عناصر البيت

وتشكّلت من سنخ ثانٍ وتحوّلت من هيئات مثقلة بالمادّة إلى هيئات أو أشكال تكتنفها اللغة وانتقلت من حيّز المكان الذي يدرك بالبصر إلى حيّز الزمان الذي لا يدرك إلاّ بالسمع مدخلا إلى إدراك أشمل. ولهذا تنزّلت المعاني القائمة في الأذهان إذ ينظمها وزنٌ منزلةَ "صورهم وهيئاتهم" وكانت "أمثلة لهم ولأحوالهم"، وصارت العلاقة بين المعنى والقول موزونا على شاكلة العلاقة بين الساكن والمسكن.

وفي المجمل فإن حازما ذهب بالمقايسة إلى أقصى احتمالاتها حتّى إنّنا لا نُغرب في القول إذا اعتبرنا أنّ الشعر بيتُ الشعراء على وجه يقارب الحقيقة وأنّهم إذ أضاعوا بيوتهم على الأرض أو افتقدوا ما يمكن أن يحتموا به ويأنسوا إليه في المكان أنشؤوا لأنفسهم بيوتا خاصّة وجعلوا لها مدخلا وبابا له مصراعان وعناصر كتلك التي في الأخبية حنينا إليها وذكرى دائمة لها واستبدالا لعالم مرئيّ بعالم مسموع. على أنّ هذا التحوّل ما كان ليتمّ لولا القول الموزون، أي لولا عرس اللغة والوزن حين يحتفي كلّ منهما بالآخر ويتعدّل وفقا له طلبا للتناسب والاعتدال ورغبة في تشييد ما لا تؤثّر فيه التصاريف المختلفة فيعلو على الراهن الدارس ويَنْشُد البقاء. ومثلما أنّ بعض البيوت يجري استعمالها في العربيّة على سبيل المجاز المرسل، مثل قولنا بيت الله أي المكان الذي يُعبد فيه ويُناجى، فإنّه على النحو نفسه كان الشعر بيت اللغة وكان الشعراء أهل البيت.

إنّ الوزن بهذا الاعتبار كان ضرورة للاحتماء من ضياع ممكن للكلمات وتيهٍ محتمل للأقوال. وهو ضياع وتيه يواجههما المتكلّم، وبخاصّة الشاعر، متى صحّ منه قصد الإنشاء الموسوم بالجمال واستقام له مطلب التأثير في السامعين. وإذا كان المعنى دونما لغةٍ سديمًا لا تتحدّد له معالم ولا تستبين له حدود فلا يكاد يختلف عن الهاجس أو الخاطر الذي يستشعره المرء دون ضابط دقيق، وكانت اللغة هي التي تحوّله ممّا يشبه العدم إلى الوجود حين تنزّله فيها وتستوعبه بأنظمتها المختلفة إعرابا ومعجما وقد تصرّفه تصريفا جديدا فتولّد فيه ما لم يكن بدءا وتشقّق منه ما كان غير منذور الوجود، فإنّ الوزن يقف من ذلك المعنى وتلك الصور الماثلة في الذهن موقف قوانين اللغة نفسها لا يختلف عنها في شيء. ولهذا عددنا العروض، في معناه الرحب عندنا، إذ يكون نظاما لمطلق الأوزان، نحوا آخر وقانونا ثانيا ينضاف إلى ما يسلك فيه المتكلّمُ قوله حين يستند إلى رصيدٍ لغويّ مشترك ومجارٍ لتصريف العبارة تستجيب لما استقرّ عليه أمر اللغة واتّفقت عليه الجماعة من ضوابطَ. وهذا النحو الثاني، ككلّ نحو، لا يمكن أن يكون فرديّا. فبمجرّد الشروع في النظم يكون الشعراء قد نادى بعضهم بعضها واتّصلوا بعد انفصال وراوحوا بين اعتبارين:

أوّلهما المواضعات العامّة التي استقرّت عبر زمن طويل من تجارب القول وتقبّله، وهي المواضعات المتّصلة أوّلا باللغة وأنحاء صياغتها في عبارة راقية موزونة يمكن أن تجسّد إيقاعا ضائعا ومنشودا في الآن نفسه تلتفّ حوله الجماعة وتتنادى له أصوات

الشعراء، والمتّصلة ثانيا بهيئات الأمكنة وصورها والمعاني التي تشتمل الأقاويل عليها مشابهة "لاشتمال الأبيات المضروبة على من قصد تمثيله بها"[1] على سبيل التذكرة بحسب عبارة حازم.

وأمّا ثاني الاعتبارين فعائد إلى أنّ الشعراء وإن سعوا إلى هذا الاتّصال وسلكوا المسالك التي تؤدّي إليه إنّما يقولون الشعر فرادى ويواجهون العالم وحدانا يبحث كلّ واحد عن تخييل الوزن على شاكلته وبناء الصور بهيئات فرديّة وإن تردّدت فيها أصداء النظراء وتجاوبت الأشكال تالدُها وطارفُها لأنّهم جميعا يسعون عبر بنية البيت إلى الإمساك بالإيقاع الثاوي في اللغة مدخلا إلى إحاطة مخصوصة بالمعنى في عالمهم وهو المتغيّر على نحو سريع، فتكون الأبيات سكنا لآثار مخيَّلة للأعيان بعد أن لم يبق من العين غير الأثر.

3. في النظم وظيفةً للوزن:

1.3. في مصطلح النظم عامّة:

لسنا بحاجة فيما نقدّر إلى أن نتتبّع مدوّنتنا على وجه الاستقصاء لإثبات أنّ زوج النظم والنثر أو المنظوم والمنثور فيها زوج متمكّن يكاد كلّ الذين عالجوا الشعر نحوا من المعالجة قد أجروه في الاستعمال وقدّروا خصائص كلّ جنس من القول استنادا إلى هذه المباينة. فكلام العرب عند ابن رشيق "منظوم ومنثور"[2] والشعر عند ابن طباطبا "كلام منظومٌ بان عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خُصّ به من النظم"[3]. وهو في إجرائه هذا اللفظ يصله بالطبع والذوق حتّى إن العدول عنه يكون ممجوجا في السمع. وهو لديه "معلوم محدود" لأنّه بسببٍ من الوزن يكاد لا ينفصل عنه أو يأتي دونه في الكتب الشبيهة بـ"عيار الشعر" كـ"قواعد الشعر"[4] لثعلب و"الموشّح"[5] للمرزباني و"الصناعتين"[6] للعسكري و"العمدة"[7] لابن رشيق. ولأنّ الأمر كذلك فـ"مَنْ صحّ طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن عن تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض

1. حازم، **منهاج البلغاء**، ص 250.
2. ابن رشيق، **العمدة**، 1/ 9.
3. ابن طباطبا، **عيار الشعر**، ص 5.
4. ثعلب، **قواعد الشعر**، ص 63. "واتساقُ النظم ما طاب قريضُه وسَلِمَ من السناد والإقواء والإكفاء والإجازة والإيطاء وغيرذلك من عيوب الشعر".
5. المرزباني، **الموشّح**، ص 29، 139، 327.
6. أبو هلال العسكري، **كتاب الصناعتين**، ص 137. "فمن مراتبه العالية [=الشعر] التى لا يلحقه فيها شيء من الكلامِ النظمُ الذي به زنةُ الألفاظ وتمامُ حسنها".
7. ابن رشيق، **العمدة**، 1/ 9، 14.

والحذق بها حتى تصير معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلّف معه"[1]. فبين النظم والوزن ما بين النسيج والسَّدى، لأنّ اللُحمة هي التراكيب وألفاظها وصورها ومعانيها.

غير أنّ النظم استعمل أيضا في المصادر غير مرتبط بالوزن ولا بالشعر، وهو سياق حاصل لديه بفعل الدلالة الوضعيّة، كما سيأتي أدناه، فيكون معقودا على القول مطلقا. وقد يكون الجاحظ من الأوائل الذين أجروه اصطلاحا على النسج المخصوص في القرآن، وذلك في عنوان كتابه "الاحتجاج لنظم القرآن"[2] وفي مواضع من "الحيوان"[3] و"البيان والتبيين"[4]، ثمّ صار مصطلحا دارجا في كتب إعجاز القرآن إلى أن تحوّل مع عبد القاهر الجرجاني عنوان نظريّة في البيان متّصلة بالإعراب وحسن توخّي معانيه[5].

ولأنّ المصطلح يتوزّع على أكثر من مجال فتكون له من حوافّ الدلالات ما تتنوّع وفقا لموضوعه وتختلف بحسب السياق، ولأنّنا سنعقد عليه قولا في وظيفة الوزن بدت لنا من أمّهات وظائفه التي تبيّناها في النصوص القديمة، رأينا أن نبدأ بتتبّعه في الاستعمال. ذلك أنّ للكلمات في اللغة تاريخا من الدلالات يفصح عنها التداول في حقب مختلفة. غير أنّ المعجم العربيّ يوردها مجتمعة فلا نميّز بين قديمها وحديثها ولا بين ما كان من أصل الوضع وما كان توليدا لاحقا في الزمن قائما على صنف من التوليد الدلاليّ. وبالعودة إلى "لسان العرب"، هذا العمل الجامع لجهود سابقيه، نتبيّن أنّ للجذر (ن.ظ.م) دلالتين اثنتين هما:

- **دلالة مطلقة هي التأليف والضمّ**، وهي التي اعتبرها ابن فارس في "مقاييسه" أصل الجذر الوحيد، وتتولّد عنها دلالة ثانية على سبيل التجريد يكاد الاستعمال يخصّص لها كلمة النظام وهي مِلاك الشيء أو طريقته أو الهَدْيَةُ والسيرةُ والاستقامةُ، وعنها كان للانتظام دلالة الاتّساق. وهذه الدلالات الثواني تحوّل التأليف والضمّ من صفة لنحوٍ من الفعل إلى مبدأ وحكم بمقتضاهما تكون للأشياء التي لها صفة النظم والانتظام فتعدّ نظاما، منزلةٌ مميّزةٌ حتّى عدّت مطلبا وصارت مناط الحسن.
- **دلالة محدّدة مخصّصة بحسب المعنيّ بالنظم**، وهو غالبا ما يكون ثمينا كاللؤلؤ والخرَز، ونظمُها هو جمعُها في سلك، والنظام هو الخيط الذي يتمّ به الجمع. ويقرّ الاستعمال وجوها أخرى من الإجراء موصولة بحياة العرب تكون موضوعا للنظم، غير أنّ أهمّها هو ربط النظم بالشعر على سبيل مشابهته باللؤلؤ.

---

1. ابن طباطبا، **عيار الشعر**، صص 5-6.
2. الجاحظ، **الحيوان**، 1/ 9.
3. **نفسه**، 4/ 89، 90.
4. الجاحظ، **البيان والتبيين**، 1/ 383، 3/ 295.
5. انظر: حمّادي صمود، "النسق العقدي والنسق اللغويّ: عودة إلى مسألة النظم"، ضمن: **من تجليّات الخطاب البلاغيّ**، ص 31-85. وفيه تتبّع التردّد الذي جرى عليه مصطلح النظم عند المؤلّفين في إعجاز القرآن قبل أن يصير واضح المعالم مع عبد القاهر، ص 40-41.

فإن نحن حاولنا إعادة تنظيم هذه الدلالات اعتمادا على مبدأ التدرّج من الخاصّ إلى العامّ ومن المحسوس إلى المجرّد، إذا صحّ اعتبار التطوّر الدلاليّ ينهج غالبا هذا النهج، أمكننا اعتبار ما كان موصولا بالأشياء الثمينة أصل الدلالة، فيكون فعلُ النظم في أوّله صفة لفعل ماديّ موضوعه الخرز مثلا، ثم تحوّلت الدلالة على سبيل المشابهة إلى مواضيع أخرى يمكن أن تكون مجالا للنظم مثل الشعر، ثمّ في مرحلة ثالثة تحوّلت على سبيل التوسعة والتجريد فصارت تعني مطلق الضمّ والتأليف. فيكون حينئذ ترتيبها في "لسان العرب" على عكس ترتيبها نشأة وتطوّرا.

ونحن إن عدنا إلى ديوان العرب[1] وسعينا إلى تتبّع استعمال الجذر (ن.ظ.م) وخاصّة كلمتي نظم ومنظوم، لاحظنا أنّ الدلالة منذ البدء منفتحة لأن تجري مجرى المجاز كما في قول عنترة: [من الطويل]

عُبَيلَــةُ هَــذا دُرُّ نَظــمٍ نَظَمتُــهُ وَأَنتِ لَـهُ سِلكٌ وَحُسنٌ وَمَبهَجُ

فقد جمع الشاعر في هذا البيت أصل الدلالة، وهي المخصوصة بالدرّ، إلى دلالة ثانية أجراها على سبيل الاستعارة حين شبّه أبياته بالدرر وجعل حبيبته سلكا ناظما لها. ويبدو أنّ هذه المشابهة كادت تصير من مألوف القول حتّى انتفى عنها المجاز كما في قول الشاعر الجاهليّ: [من الوافر]

وَكَــم علّمتُــه نظــمَ القــوافي فَلَمّــا قــالَ قافيــةً هجــاني[2]

وقول طُرَيْح بن إسماعيل الثقفي، وهو من شعراء العهد الأمويّ: [من البسيط]

وَحَـوْكِيَ الشِـعرَ أُصْـفيهِ وَأَنْظِمُـهُ نَظْمَ القَلائِدِ فيها الـدُرُّ وَالـذَهَبُ

وقد استقرّت هذه المشابهة في الاستعمال لاحقا على نحو لافت واطّردت خاصّة مع أبي تمّام وابن الروميّ، وكلاهما جعل النظم اسما ثانيا للشعر في مقابل النثر. ومن ذلك قول أبي تمّام: [من البسيط]

فَـتْحُ الفُتـوحِ تَعـالى أَن يُحـيطَ بِـهِ نَظمٌ مِنَ الشِعْرِ أَو نَثْرٌ مِنَ الخُطَبِ

وقول ابن الروميّ: [من الطويل]

وإنِّــي لـــذو نَظْــمٍ ونثــرٍ كــأنّني بحـــدَّيْهِمَا رُمْــحٌ مُـــزَجٌّ مُنَصَّـــلُ

وقد تكون الدلالة المعجميّة لهذا الاصطلاح على الشكل العامّ من القول، وهو النثر، هي التي مهّدت للمقابلة. فالجذر (ن.ث.ر) في "مقاييس اللغة" لابن فارس "أصل صحيح يدلّ على إلقاء شيء متفرّق"[3]، ومهما قلّبنا النظر في "لسان العرب" فلسنا

---

1. عوّلنا في هذا الاستقصاء على الإصدار الإلكتروني **للموسوعة الشعريّة**، الإصدار 3، أبو ظبي، الإمارات العربيّة المتّحدة.

2. ينسب هذا البيت مرّة إلى مالك بن الفهم الأزدي وهو جاهليّ، ومرّة إلى معن بن أوس المزني وهو من مخضرمي الجاهلية والإسلام.

3. ابن فارس، **مقاييس اللغة**، مادّة (ن.ث.ر).

بعاثرين على غير ذلك الحدث وتلك الصفة، أعني الإلقاء على غير نظام. وقد انجرّ عن ذلك أنّ المتكلّم العربيّ متى أجرى مصطلح النظم وليس له خلفيّة علميّة نحويّة أو كان غير مطّلع على مجراه في "دلائل الإعجاز" مثلا، لم يعن به غير القول إذ يكون موزونا، بل لعلّه يقصر دلالته على سبك القول في وزن.

إنّ غايتنا من هذا التتبّع الموجز لجريان اللفظ في الاستعمال إثبات أنّ المشابهة التي كانت أوّلا بين النظم والشعر قد كرّسها الاستعمال حتّى كاد النظم يكون اصطلاحا ثانيا للشعر. ولهذا فإنّ زوج المنظوم والمنثور ليس زوجا من ابتداع الأدباء والنقّاد ولا هو عائد إلى نحو من التفكير خاصّ بأفقهم يقوم على المقارنة بين الشعر والنثر مرّة والمفاضلة بينهما ثانية بل هو زوج أصيل في الكلام العربيّ رعته ألسنة الشعراء منذ الجاهليّة وأجرته بدءا على سبيل المشابهة ثمّ صار المتشابهان متماثلين يدلّ أحدهما على الآخر.

وأمّا دلالته الاصطلاحيّة الثانية وهي التي أوردها عبد القاهر الجرجاني على سبيل الضبط والقصر في قوله: "اعلم أنْ ليس النظمُ إلاّ أن تضعَ كلامكَ الوضعَ الذي يقتضيه علمُ النحو، وتعملَ على قوانينهِ وأُصولِه، وتعرفَ مناهجَه التي نُهِجتْ فلا تزيغَ عنها، وتحفَظَ الرُّسومَ التي رُسمتْ لك، فلا تُخِلَّ بشيءٍ منها"[1]، فهي ليست متأخّرة فحسب، بمعنى أنّها غير جارية منذ بدء استعمال اللفظ في خطاب واصف، ولكنّها قائمة كذلك على إعادة قراءة للمصطلح القديم وتأويله على النحو الذي يستجيب لمقاصد صاحب "الدلائل" في بيانه لإعجاز القرآن. فالنظم هو المصطلح الذي تخيّره ليكون عنوانا شاملا للمباحث النحويّة كالتقدير والحذف والقصر وللأساليب البلاغيّة كالتشبيه والاستعارة والكناية إذ لا تكون لها جميعا مزيّة إلاّ في إطار قول توخّى معاني النحو على أتمّ الوجوه وأدقّها. والدليل على ذلك "اللهجةُ السجاليّة الحادّة التي يطفح بها"[2] كتاب "الدلائل".

ذلك أنّنا إن تجاوزنا محتوى الكتاب ولم نشغل أنفسنا بمفاهيمه وتحاليله النصّيّة، لا من باب الإهمال لها بالتأكيد ولكن لغرض منهجيّ، ودقّقنا النظر بالمقابل في خطابه وجهازه المصطلحيّ والمسالك التي ينهجها في التعريف، لاحظنا حوارا مستمرّا بينه وبين قول السابقين ينحو في الغالب منحى تأويله. ولهذا يأتي بفصل عنوانه "في اللفظ يُطلقُ والمرادُ به غيرُ ظاهره"[3]، وبآخر موضوعُهُ "بيانٌ في استعمال "اللفظ"، والمراد به دلالة المعنى على المعنى"[4]، ويستبدلُ مصطلح المعنى أحيانا بالغرض لأنّه

1. الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص 81.
2. حمّادي صمود، **من تجليّات الخطاب البلاغيّ**، ص 36.
3. الجرجاني، **دلائل الإعجاز** ، ص 66.
4. **نفسه**، ص 267.

خصّصه بما يحدثه النظم من فائدة[1]. وإذا ما استعصى التأويل وكان القدماء قد أجروا اللفظ إجراء مؤكّدا كقولهم "قد أتى بالمعنى بعينه، وأخذ معنى كلامه فأدّاه على وجهه"، اعتبر ذلك من باب "التَسَامح منهم"، لأنّ "المراد أنّه أدَى الغرض"[2]. وقد نتج عن ذلك أن اطّردت لديه تعابير النقض والإبرام مثل "إنّهم لا يعنون" و"إنّما يعنون"[3]، أو مثل قوله سجالا "ففي هذا دليلٌ لِمن عقل أنّهم لا يعنون بحسن العبارة مجرّد اللفظ، ولكن صورةً وصِفةً وخصوصيّةً تحدث في المعنى، وشيئًا طريقُ معرفتِه على الجملة العقلُ دون السمع"[4]. والواقع أنّ الجرجاني قد مهّد منذ البدء إلى هذا التأويل لاصطلاحات القدماء حين اعتبر أنّ خطابهم قائم على "الرمز والإيماء والإشارة في خفاء"[5] وأنّ فيه خبيئا يستدعي الطلب ودفينا يقتضي الإخراج. وبهذا كان صاحب "الدلائل" حريصا على الاتّصال بخطاب القدماء وإن نأى عنهم، حتّى أمكن عدُّ حديثه، كما يراه هو، استدراكا وتوضيحا لا استئنافا لقول جديد.

ونحن لا نسعى هنا إلى أن نستأنف القول في معنى النظم عند الجرجاني ولا أن نستدرك على ما انتهى إليه الدارسون لنظريّته من جليل الخلاصات، فذلك أصلا موضوع خارج عن دائرة هذا العمل، وإنّما نريد أن نشير إلى أنّ هذا الفعل التأويليّ الذي نهجه في حواره مع الخطاب البلاغيّ والأدبيّ السابق له كان ضمن جدل بين نسق عقديّ وآخر لغويّ[6]، وأنّ لهذين النسقين إذ يتعاملان أحكاما ونتائج. وأهمّها في سياقنا إخراج الوزن من مجال البحث. فالقرآن ليس شعرا، ولا كلاما موزونا ولا ينبغي له. ولهذا كان موقفُهُ، إذا اعترض معترض على الشعر فزهّد في روايته وحفظه وذمَّ الاشتغال بعلمه وتتبّعه، موقفَ المدافع عنه الجامع للحجج منقولِها ومعقولِها حتّى يثبت علوّ شأنه ورفيع مقامه لأنّه سيكون سنَدَهُ لاحقا في القول ومدوّنَتَهُ في العمل، ما عدا الوزن فليقل فيه المعترض "ما شاء، وليضَعْهُ حيث أراد، فليس يعنينا أمرهُ، ولا هو مرادنا من هذا الذي راجعنا القول فيه"[7]. وإذا ما استدعى سياقُ السجال اعتبارَ الصورة والصنعة الظاهرتين في الكلام مرجعهما إلى ترتيب مخصوص للألفاظ عياره الوزن لا معانيها كان مذهبه أنّ الوزن "ليس هو من كلامنا في شيء لأنَّا نحن فيما لا يكون الكلام كلاما إلاّ به، وليس للوزن مدخلٌ في ذلك"[8]. ويبلغ بموقفه هذا إلى الحدّ الذي

---

1. **نفسه**، ص 258. "إنَّ قولَنا "المعنى" في مثل هذا، يُرادُ به الغرضُ".
2. **نفسه**، ص 261.
3. **نفسه**، ص 71، 382، 447.
4. **نفسه**، ص 486.
5. **نفسه**، ص 34.
6. هو العنوان الأوّل للبحث الذي أشرنا إليه في هامش سابق لحمّادي صمود.
7. الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص 24.
8. **نفسه**، ص 364.

يقرّر فيه "أنّ الوزن ليس هو من الفصاحة والبلاغة في شيء، إذ لو كان له مدخل فيهما، لكان يجب في كلّ قصيدتين اتّفقتا في الوزن أن تتّفقا في الفصاحة والبلاغة"[1]. ولسنا هنا بصدد مناقشة هذا الاقتضاء الذي وصل به المقدّمة بالنتيجة لأنّه يمكن نقضه بمفهوم النظم نفسه كما عرضه إذ لا يكون للجزء من قيمة إلاّ بالمجموع، وليس مرجع المزيّة إلى العنصر مفردا بل إلى العناصر كلّها متى تضامّت على نحو مخصوص، وإلاّ عددنا على سبيل الاحتجاج نفسه جملتين متّفقتين تركيبا مختلفتين معجما، متساويتين في الفصاحة والبلاغة؛ ولكنّنا أردنا الإشارة إلى أنّ السياق العقديّ الذي يؤطّر عمل الجرجاني هو الذي قاده إلى إقصاء الوزن من مجال النظر، بالرغم من أنّ "جلّ الشواهد المحلّلة لبيان عجيب ما فيها من النظم، وهذا من لطائف الأمور في الكتاب، من الشعر"[2] لا من القرآن.

ولولا الوزن، أيّا يكن موقفنا من محلّه من الشعر ووظيفته فيه، ما استقامت له مدوّنة متنوّعة تكون مدخلا إلى دلائل إعجاز القرآن وتصير لاحقا بيانا لخصائص الأقوال ومراتبها في البلاغة. ولعلّ الدليل الأبلغ على أنّ سياق القول المحكوم بخصوصيّة النصّ واستلزامات السجال هو ما دفع الجرجاني على أن يقصي الوزن من النظر ومن الاعتبار، أنّه يتّخذ من المواقف غير ما ألفناه عنه حين لا يكون السياق موصولا بالقرآن. فممّا يروى له أبيات يقرّظ فيها الأوزان واحدا فواحدا ويوردها على سبيل المذاكرة والحفظ، نكتفي منها ها هنا بما يخصّ بحر الطويل:

أتاكَ الطويلُ الغضُّ يَخْتَالُ فِي العُلَا ... وَيَبْقَى بَقَاءَ الدَّهْرِ إنْ مَاتَ قائلُ

قريضًا كَحَدِّ السَّيْفِ صَعْبا عروضُهُ ... فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلُ[3]

2.3. في النظم وزنا:

يقود النظر في مدوّنتنا الواسعة إلى ملاحظة ضرب من التناسب بين النظم والوزن قد يصل أحيانا إلى ما يشبه الترادف نمثّل عليه بما يلي من الأقوال. وقد تخيّرناها عائدة إلى كتّاب منتمين إلى حقب مختلفة وواردين من مناهل غير متشابهة تأكيدا منّا لجريانها في الاستعمال: (ج42)

1. **نفسه**، ص 474.
2. حمادي صمّود، **من تجلّيات الخطاب البلاغي**، ص 39.
3. جاءت هذه الأبيات وسواها ملحقة بكتاب "**الإقناع في العروض وتخريج القوافي**" للصاحب بن عبّاد. وقد أوردها المحقّق محمد حسن آل ياسين لأنّه وجدها في المخطوطتين اللتين اعتمدهما في التحقيق. انظر: صص 87-89.

التوثيق	النصّ
الجاحظ، الحيوان، 1/ 75.	"والشعر لا يستطاع أن يترجَمَ، ولا يجوز عليه النقل، ومتى حُوّل تقطّع نظمه وبطل وزنه، وذهب حسنه وسقط موضع التعجّب، لا كالكلام المنثور. (...) ولو حوّلت حكمة العرب لبطل ذلك المعجز الذي هو الوزن".
المبرّد، الكامل، 1/ 45.	"وأمّا ما ذكرناه من الاستعانة، فهو أن يدخل في الكلام ما لا حاجة بالمستمع إليه ليصحّح به نظما ووزنا إن كان في شعر، أو ليتذكّر به ما بعده إن كان في كلام منثور".
الجرجاني، الوساطة، ص 24. وانظر أيضا ص 32.	"فأمّا القذف والإفحاش فسِباب محض، وليس للشاعر فيه إلاّ إقامة الوزن وتصحيح النظم".
التوحيدي، الهوامل والشوامل، ص 309.	"فكذلك النّظم والنثر يشتركان في الكلام الذي هو جنس لهما ثمّ ينفصل النظم عن النثر بفضل الوزن الذي به صار المنظوم منظوما".
ابن سينا، الخطابة، ص 225.	"وللعرب أحكام أخرى في جعل النثر قريبا من النظم وهو خمسة أحوال.(...) وكلّ هذا لا يُخرج النثر إلى النظم".
المظفّر العلويّ، نضرة الإغريض، ص 49.	باب التجنيس وهو أن يأتي الشاعر بكلمتين مقترنتين متقاربتين في الوزن، غير متباعدتين في النظم".
ابن الأثير، المثل السائر، 1/ 103. وذلك تعليقا على أحد العراقيّين وقد نثر بيتين من الحماسة.	"فلم يزد هذا الناثر على أن أزال رونق الوزن، وطلاوة النظم لا غير".
حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء، ص 89.	"والتخييل في الشعر يقع من أربعة أنحاء: من جهة المعنى ومن جهة الأسلوب ومن جهة اللفظ، ومن جهة النظم والوزن".

يلفت هذا الاقتران المطّرد بين المصطلحين إلى اعتبار النظم، متى استحضرنا دلالة التأليف والضمّ فيه واعتبرناها مطلق دلالته، سبكا للقول في وزنٍ وإدراجا له في سلكه حتّى كاد يصير المنظوم مرادفا للموزون. واستعارةُ السلك هذه سارية لدى الأقدمين أجراها مثلا ابن رشيق في عمدته[1]، وهي دالّة على أنّ الوزن يقع من الكلام موقع الضابط له الجامع لشتاته يضمّ ما قد يتناثر منه ويسبكه على مقاسه. وهو بهذا يكون منوالا ثانيا للأقوال بعد مناويل اللغة من إعراب وصرف ومعجم. ولأنّ الوزن يحلّ من

1. "وكذلك اللفظ إذا كان منثورا تبدّد في الأسماع، وتدحرج عن الطباع (...) فإذا أخذه **سلك الوزن وعُقدة القافية**، تألّفت أشتاته وازدوجت فرائده وبناته". ابن رشيق، **العمدة**، 1/ 9-10.

الشعر هذا المحلّ كان عند الجاحظ موضع الإعجاز، وكان هو داعي الحُسن والعجب أو الرونق والطلاوة بحسب عبارة ابن الأثير. ولهذا نرجّح أنّ مفهوم النظم في سياقنا لا يمكن إدراكه إلاّ بتنزيله في المبدأ العام الذي أوضحناه في كلامنا عن نظام الوزن والحركة فيه وهو أنّ البيت من الشعر يقوم على إسقاط محور الكلام على محور الوزن.

ويقتضي التدقيق هنا أن نفصّل وسم المحورين. فالمحور الأوّل لغويّ فيه أكثر منه بعد. فهو ما رسخ في الذهن من رصيد لغويّ يعبّر به المتكلّم عن أغراضه ويحيط بأشيائه بمختلف أقسامه ومقولاته الاشتقاقيّة والنحويّة، وهو أيضا كلّ الأحكام التي يكون بها الكلام كلاما. ويمكن عدّ مباحث الجرجاني في "الدلائل" عنوانا لها، وهي تشمل قوانين التركيب وأنحاء التصرّف فيه كالتقدير والحذف والحصر وخلافها إضافة إلى الأساليب التي تجعله يخرج غير مخرج العادة، وهي في التراث العربيّ أقسام البيان الثلاثة، التشبيه والمجاز بأنواعه والكناية.

وأمّا المحور الثاني فوزنيّ بالمعنى الذي بسطناه سابقا حينما ألححنا على اعتباره إيقاع القيم المطلقة للأصوات إذ تنتظم نحوا من الانتظام القائم على الانسجام والتناوب وتتجمّع بحسب ما تسمح به اللغة من متتاليات صوتيّة وترتضيها، وينضاف إليه إيقاع القيم العينيّة وهي صنوفه العائدة إلى الأصوات المحقّقة في موضع القافية. وأمّا مظاهر الإيقاع الأخرى كالتجنيس والموازنة ممّا فصّل علماء البلاغة والبديع، فإنّ عددا كبيرا منه أثرٌ لتنزيل المحور الأوّل على المحور الثاني. ولهذا يبدو لنا قدامة في "نقد الشعر" دقيقا جدًّا حينما نزّل الترصيع وهو "أن يُتوخّى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد في التصريف"[1] ضمن نعوت الوزن لا ضمن نعوت اللفظ. فلولا الوزن، سواء أكان في شعر أم في غيره حين يأتي على غير المنوال العروضيّ، ما نشأ التصريع ولا تهيّأت له التراكيب.

وما دام البيت من الشعر هو حاصل اللقاء بين هذين المحورين، محور الكلام ومحور الوزن، وكان هذا الإسقاط صناعيّا[2] غير طبيعيّ في ذاته لأنّ الشعر يقتضي في مبتدئه انفصالا عن مألوف الكلام ومعتاد أساليبه، فإنّه سيؤول إلى أن يكون موضع جدل مستمرّ بالضرورة بينهما يؤدّي إلى إحداث تغيير في أحدهما أو فيهما معا على نحو لا يخرجهما من القوانين التي يقتضيها كلّ محور. ففي كلا المحورين حيّزٌ من السماحة يُحدث من الظواهر المعجزة أو الرائقة بحسب عبارة القدماء ما لا يبدو قادرا على التحقّق في حال التوازي التامّ بينهما. وهذه الظواهر ثاوية في اللغة غير مسقطة عليها ولكنّها لا تتأتّى إلاّ في مضمار الشعر وما شابه الشعر في نظمه. ومعنى ذلك أنّ

1. قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، ص 80.

2. "وليس كذلك المنظوم، لأنه صناعيّ. ألا ترى أنّه داخل في حصار العروض وأسر الوزن وقيد التأليف، مع توقّي الكسر واحتمال أصناف الزّحاف". التوحيدي، **الإمتاع والمؤانسة**، 2/ 133.

نماذج المناويل الوزنيّة ونماذج التراكيب والأساليب إنّما عدّت أنموذجيّة لا لاستيعابها مكامن المزيّة ومواطن الحسن ولكن لأنّها تحيط بها وتنزّلها في نظام عامّ يمكن أن ترتدّ إليه لاحقا كلّ تلك الظواهر، لأنّ محلّ هذه المناويل بأنواعها هو الذهن، وهي تتّخذ فيه هيئة عامّة وشكلا جُمْليّا على النحو الذي ذكرنا في تمثّل الوزن. وإنّ انتقال الشعر من موضع الهاجس والخاطر إلى موضع المتحيّز في القول لا يتمّ إلاّ عبر هذا الجدل بين المحورين. بل إنّ السعي إلى تحصيل النماذج في القول واستيفائها كامل حقّها، إن جاز اعتبار المنوال حقّا واجبا، يخرجه من دائرة الحسن والفضيلة.

ويتّخذ التغيير منحيين تبعا لتأثير أحد المحورين في الآخر. ولـمّا كنّا قد فصّلنا القول في أثر اللغة في الوزن حين درسنا الحركة في المنوال العروضيّ ضمن ما اصطلح عليه القدماء بالزحافات والعلل، فإنّ أثر الوزن في اللغة، وهو مجال النظم، هو ما سنسعى إلى الاهتمام به الآن في سياق بياننا لما نعتبره أهمّ وظائف الوزن. وقد كانت ضرائر الشعر العنوان الأبرز الذي التمس فيه القدماء هذا المبحث فتتبّعوا دقائقه ومحّصوا ما هو راجح منه وما هو مرجوح. وهو موضوع تناوله اللغويّون منذ سيبويه وصنّف فيه بعضهم تصانيف منها كتاب "ضرورة الشعر" للسيرافي و"ما يجوز للشاعر في الضرورة" للقزّاز القيرواني وكتاب ضرائر الشعر" لابن عصفور الإشبيلي، وتكاد كلّ الكتب النحويّة تحيط بالمسألة بشكل أو بآخر. وليس من غرضنا في هذا الفصل أن نستقصي كلّ ضرورات الشعر ولا أن نحوّل رغبتنا في بيان هذه الوظيفة المخصوصة للوزن إلى جرد ما يجوز وما لا يجوز للشاعر دون الناثر، فقد كُتبت في هذا الموضوع دراسات بعضها جادّ أحاط بالظاهرة وتتبّع تفاصيلها وأخرجها من فهم قاصر يعدّها خروجا عن أحكام اللغة دون ضابط كأنّ من حقّ الوزن على اللغة أن يكون منها الابن العاقّ فيرفع منصوبا أو ينصب مرفوعا دون مسوّغ نحويّ[1]. ولكنّنا نودّ التأكيد أنّ دراسة الضرورة يمكن أن تكون أحد المداخل لفهم نظم الشعر.

لقد خصّص سيبويه بابا لـ"ما يحتمل الشعر"[2] جعله خاتمة أبواب المقدّمة السبعة وكان حجمه في المرتبة الثانية بعد باب "مجاري أواخر الكلم في العربيّة". ولـمّا كانت هذه الأبواب تقع في "الكتاب" موقع الأصول العامّة التي لا غناء لدارس النحو العربيّ عنها كتقسيم الكلم ووجوه الإعراب والإسناد والاستقامة من الكلام والمحال، فإنّ "ما يحتمل الشعر" صار بدوره من الأصول التي يجب أن تدرك بالدقّة اللازمة ما دامت مدوّنة النحو العربيّ ليست في المجمل الكلامَ المألوف الجاري مجرى السُنن في

1. من أهمّ الدراسات التي اطّلعنا عليها في هذا الباب:

- السيّد إبراهيم محمد، **الضرورة الشعريّة: دراسة أسلوبيّة**، دار الأندلس، بيروت، ط3/ 1983.
- عبد الوهاب محمد علي العدواني، **الضرورة الشعريّة: دراسة لغويّة نقديّة**، جامعة الموصل، العراق، 1990.
- محمد حماسة عبد اللطيف، **لغة الشعر: دراسة في الضرورة الشعريّة**، دار الشروق، القاهرة، 1996.

2. سيبويه، **الكتاب**، 1/ 26-32.

استوائها ونظامها كما يؤدّي إليه نسج الكلام في أصله المفترض، بل الشعرَ والقرآن والأمثال والخطب وما شابهها ممّا استعدّ له المتكلّم استعدادا فخرج غالبا غير مخرج العادة في القول وسلك من مسالكه ما اقتضاه المنوال الذي يسير فيه. ولأنّ الأمر كذلك ختم سيبويه بابه بالقول "إنّ هذا موضع جُملٍ وسنبيّن ذلك فيما نستقبل إن شاء الله"[1]. فما يحتمله الشعر إذن مؤصّل في النظريّة النحويّة وليس خارجا عنها، لأنّه الشاهد الأثير لنصوص المدوّنة نفسها. وإن يكن هذا التعويل على الشعر في بيان قضايا النحو قد أطلق باب الاستثناء وصنوف التخريجات والتعليلات، فإنّ ما يعنينا أنّ "ما يجوز للشاعر في الضرورة" جزء من النظريّة وليس كسرا لها، وهو ما يفسّر عودته إليه في أبواب مختلفة من "الكتاب". ولهذا لخّص سيبويه مبدأه في التعامل مع الشعر إذ ينحو هذا المنحى بقوله "وليس شيء يُضطرّون إليه إلاّ وهم يحاولون به وجها"[2]، فجعل ضرورة الشعر إمكانا في اللغة لا يهتدي إليه إلاّ الشعراء وأمثالهم[3]. وقد أوضح السيرافي في المدخل إلى كتابه في الغرض هذا الخيط الرفيع بين الضرورة والخطأ مميّزا بينهما. ذلك أنّ الشعر لـمّا كان كلاما موزونا وكانت أيّة زيادة في مقدار مقاطعه أو نقصٍ منها يخرجانه عن اعتدال الوزن مع ما يُشترط فيه فضلا عن ذلك من سلامة النظم وصحّة المعنى، "استُجيز فيه لتقويم وزنه من زيادة ونقصان وغير ذلك ما لا يستجاز في الكلام مثله". ولكنّ هذا التغيير لا ينبغي أن يلحق بقوانين اللغة ضيما ولا أن يخرج بها عن إمكانات التعليل فيها، فـ"ليس في شيء من ذلك رفعُ منصوب ولا نصب مخفوض ولا لفظ يكون المتكلّم فيه لاحنا"، وكلّ شعر اشتمل على خروج لا تسمح به اللغة كان "ساقطا مطّرحا ولم يدخل في ضرورة الشعر"[4].

والراجح عندنا أنّ التمييز بين الضرورة والخطأ راجع إلى سببين على الأقلّ: فالمدوّنة المعتمدة أوّلا هي من فصيح الكلام وليست من مطروحه وهي ممّا استقرّ اعتباره نماذج في العبارة كانت أهلا لأن تُحفظ ويُذاكر بها ويقاس عليها، وهي ثانيا عائدة إلى اختلاف اللهجات بحكم أنّ العربيّة الموصوفة هي عربيّة موحّدة "أشبه ما تكون بالوادي الكبير الذي صبّت فيه روافد قبليّة كثيرة لكلّ منها خصائص صوتيّة وصرفيّة ونحويّة ودلاليّة معيّنة، فضلا عمّا يجمعها من ظواهر لغويّة عامّة"[5]. وعن اجتماع هذين السببين صارت المدوّنة مسوّرة بالفصاحة ومرجعا يُحتجّ به ولا يُحتجّ

1. نفسه، 1/ 32.

2. نفسه.

3. لم يستعمل سيبويه مصطلح "ضرورة" في الكتاب، وهو الذي سيطّرد استعماله بعده، وأجرى في المقابل على نحو كثيف الفعل "اضطرّ" والمصدر منه "الاضطرار" (ورد هذا الاسم في الكتاب ثلاث عشرة مرّة).

4. أبو سعيد السيرافي، **ضرورة الشعر**، تحقيق رمضان عبد التوّاب، دار النهضة العربيّة، بيروت، ط1/ 1985، ص 34.

5. عبد الوهاب العدواني، **الضرورة الشعرية**، ص 314.

عليه. وقد أرجع باحث معاصر الوجوه التي وضعها سيبويه في الاعتبار حين تكون الشواهد مشتملة على ما يحتمله الشعر إلى ثلاثة مسالك في التسويغ هي:

- **الربط بين لغة الضرورة ولغة قياسيّة أخرى تشبهها في الشكل**، وهو ما عبّر عنه سيبويه في "الكتاب" بـ"الشبه".
- **العودة إلى النظام العامّ للّغة**، وهو المعبّر عنه بـ"الأصل".
- **التماس وجه قياسيّ تسوّغ به الظاهرة الخارجة عن القياس في الشعر**[1].

واستنادا إلى ذلك أخرج القدماء ما يحتمله الشعر ويجوز فيه من دائرة الخطأ والكسر أوّلا ومن باب ما لا يمكن العدول عنه ثانيا واعتبروا أنّ الشعر بسبب وزنه "أجازت العرب فيه ما لا يجوز في الكلام، اضطُرّوا إلى ذلك أو لم يُضطرّوا إليه، لأنّه موضع ألفت فيه الضرائر"[2]. وهو ما يفصح عنه ابن جنّي مثلا في مواضع كثيرة من "الخصائص". فقد ذهب إلى أنّ الشعر "موضع اضطرار وموقف اعتذار" معتبرا أنّه "كثيرًا ما يحرّف فيه الكلمُ عن أبنيته وتحال فيه الـمُثلُ عن أوضاع صيغها لأجله"[3]. وحين تتعدّد وجوه الإعراب وتتنوّع سبل التعليل نجده لا يرجّح ما يبدو أقوى حجّة وأقوم مذهبا ويُسقط من ثمّ ما قد يعدّ ضعيف الوجه والاعتبار بل يرى أنّ الوجهين في القول أو الأوجه فيه جائزةٌ سائغة وذلك "تأنيسًا لك بإجازة الوجه الأضعف لتصحّ به طريقك ويَرْحُبَ به خِناقك إذا لم تجد وجها غيره، فتقول: إذا أجازوا نحو هذا ومنه بدٌّ وعنه مندوحة فما ظنّك بهم إذا لم يجدوا منه بدلا، ولا عنه معدلا"[4]. وحجّته في ذلك أنّ المتكلّمين العرب يعوّدون أنفسهم ولغتهم، في حال السعة وفي غير مقام الاضطرار، على وجوه من تخريج العبارة على غير مقتضاها الأصليّ "أُنسًا بها واعتيادًا لها وإعدادًا لها لذلك عند وقت الحاجة إليها"[5]. والشعر هو المضمار الذي تُستقصى فيه وجوه التواليف الممكنة للكلام. والوزنُ، بصفته داعي الضرورة وعاملها الأوّل، هو الذي يُظهر ما في اللغة من غير مألوف إجرائها ومعتاد أنحائها في الصياغة ممّا يعجب ويروق دون الخروج تماما من دائرة الممكن فيها. فهذا الأثر من الوزن في اللغة هو في حيّز التسمّح الذي يجري فيه الشاعر ويسلك منه أنواعا وألوانا، لحدسٍ لديه أو علمٍ أنّ لها من القوانين ما يقدر على تسويغه واعتباره ممّا فيها من طاقة للنظم شرط ألاّ يصِل إلى حدّ الكسر أو اللحن.

---

1. **نفسه**، ص 172.
2. ابن عصفور الإشبيلي، **ضرائر الشعر**، تحقيق السيّد إبراهيم محمد، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1/ 1980، ص 13.
3. ابن جنّي، **الخصائص**، 3/ 188.
4. **نفسه**، 3/ 60-61.
5. **نفسه**، 3/ 303.

وإذا كان سيبويه قد أجمل الحديث في ما يحتمله الشعر وترك التفصيل والتدقيق لما يمكن أن يعرض في مباحثه من الظواهر دون سعي منه إلى استقصائها والإحاطة بها، فإنّ بعض القدماء قد فصّل القول فيها ودقّق وجوهها. ويبدو أنّ السيرافي إذ تنبّه إلى هذا الإجمال عند شرحه للكتاب سعى إلى الاستدراك بالتوسّع فيها على سبيل الضبط. فجعل ضرورة الشعر عائدة إلى الأوجه الآتية: "الزيادة والنقصان والحذف والتقديم والتأخير والإبدال وتغيير وجه من الإعراب إلى وجه آخر على طريق التشبيه وتأنيث المذكّر وتذكير المؤنّث"[1]، وهو يأتي في كلّ وجه بشواهد يقلّبها ويبيّن مسالك تخريجها. وهذه الأوجه نفسها هي التي أعاد تنظيمها ابن عصفور لاحقا مختزلا إيّاها في أربعة هي الزيادة والنقص والتقديم والتأخير والبدل.

إنّ ما قصدناه من الإلمام النظريّ السريع بما يجوز للشاعر في الضرورة هو أن نبيّن أنّها نتيجة لقاء الوزن باللغة وأنّ الوزن يمكن أن يكون نحوا ثانيا للأقوال تترسّمه وتسير على هديه. وبسبب من ذلك، كان النظم في عرف الشعراء إسقاط محور الكلام على محور الوزن دون أن تظلّ حالُ المحورين بالضرورة على سيرتهما الأولى. ومثلما أنّ ما قد يلحق المنوالَ الوزنيّ من تغييرات لا ينبغي أن يصل إلى حدّ الكسر، فكذلك كان ما قد يطرأ على الألفاظ والتراكيب من تغيير ليس له أن يخرج إلى اللحن. وبين اللحن والكسر، أو بين ما سمّاه ابن جنّي "زيغ الإعراب وقبح الزحاف"[2]، مسافة هي مضمار الشعراء وحلبة الفصحاء. ولهذا عددنا باب جوازات الشعر العنوان الأبرز، وليس الوحيد، لأثر الوزن في اللغة. ونحن حين نستعرض الأمثلة التي ساقها اللغويّون في الغرض نلحظ أنّها ليست جميعا محلاّ لظواهر إعرابيّة متى عُدل عنها انكسر الوزن واختلّ نظامه، بل وجدنا فيها ما كان الخروج مقصودا لنسق صوتيّ بدا للشاعر أوقع وأبعد أثرا في استطابة السمع والذوق، وإن يكن عدم الخروج حافظا للمنوالين العروضيّ واللغويّ. فمن ذلك قول الشاعر: [من الرجز]

قَدْ أَصْبَحَتْ أُمُّ الخِيَارِ تَدَّعِي   عَلَيَّ ذَنْبًا كُلُّهُ لَمْ أَصْنَعِ

فرفع "كلّه" على سبيل الانقطاع والابتداء ولو نصبه فكان تأكيدا للذنب "لحفظ الوزن وحمى جانب الإعراب من الضعف"[3]. ومن ذلك أيضا قول الشاعر: [من المنسرح]

لَمْ تَتَلَفَّعْ بِفَضْلِ مِئْزَرِهَا   دَعْدٌ وَلَمْ تُغْذَ دَعْدُ فِي العُلَبِ

---

1. السيرافي، **ضرورة الشعر**، ص 34.
2. ابن جنّي، **الخصائص**، 1/ 333.
3. **نفسه**، 3/ 61، 303-304.

فقد صرَفَ "دعد" الأولى، ولو لم يصرفها كما فعل في موضعها الثاني "لما كسر وزنا وأمن الضرورة أو ضعف إحدى اللغتين"[1]. ومن ذلك أيضا قول الشاعر: [من الوافر]

أَبِيــتُ علــى مَعَــارِيَ فــاخِراتٍ ... بِهِــنَّ مُلَــوَّبٌ كَــدَمِ العِبَــاطِ

فهو إذ يفتح الياء من"معاريَ" يكون قد أجرى الاسم المعتلّ مجرى الصحيح، ولو أتى بالكلمة كما يُفترض في إعراب كلّ اسم منقوص فقال "مَعَارٍ"، "لما كسر وزنا ولا احتمل ضرورة"[2]، لأنّ زحاف "العصب"، وهو تعويض المقطعين القصيرين بمقطع طويل في "مفاعلَتن" فيصير "مفاعيلن"، من المطّرد في هذا البحر تكاد لا تشعر به الغريزة على حدّ عبارة أبي العلاء.

فإن نحن نظرنا في هذه الأمثلة الثلاثة وحاولنا تبيّن السبب الذي دعا الشعراء فيها إلى العدول عن سَنَنِ الإعراب كما يقتضيه أقرب وجوهه وأسلمها لاحظنا أنّ الأمر عائد إلى نظم على مقاس الوزن والإنشاد، أي على مقتضى هيئة القول في النطق يتحسّسها الشعراء حين ينشدون إذ ينشئون. ذلك أنّ الشاعر في البيت الأوّل في ترجيحنا قدّر وقفة في الحشو على نحو سريع بعد كلمة "الذنب"، ليُخرج بالنغم ما لم يخرجه بالتأليف من دلالة، لأنّ إجراء "كلّ" مجرى التوكيد يجعل الكلام يتبع بعضه بعضا في نحو من الاسترسال. والحال أنّ المراد تقدير الانقطاع من أجل ابتداء جديد تصير معه الأداة "كلّ" دالّة على الاستغراق والإحاطة، ما ذكره الشاعر قبلُ أو لم يذكر. وكذلك فعل الشاعر في البيت الثاني، فقد قدّر وقفة بعد كلمة "دعد" الأولى، وهي الواقعة في أوّل العجز فاعلا مؤخّرا. ولو لم تكن منصرفة لوقف عليها بالسكون أو أطال الضمّة على غير مقتضى قوانين اللغة لأنّ الكلمة في موضع وصل. وتجنّبا للّحن صرفها وحقّق التوازن الذي سعى إليه بين الجملتين المنفيّتين في البيت. وأمّا البيت الثالث فإنّ نظام الوزن فيه القائمَ على السلامة في العجز اقتضى أن يكون إنشاده متدارِكا سريع الخطو. ذلك أنّ الجزء "مفاعلَتن" يتكوّن من وتد مجموع وفاصلة صغرى هي نفسها الجزء الأصل في "الخبب" (ᴗᴗ –)، وهل سمّي كذلك إلاّ لأنّ فيه حثّا في النسق؟ ثمّ إنّا قد رجّحنا في موضع سابق، عند الوقوف على مفهوم الزحاف، أنّ تحويل السبب الثقيل إلى خفيف، أي تعويض المقطعين القصيرين بمقطع طويل، وخاصّة إذا كان منغلقا مثلما هو شأن "مَعَارٍ" لو صُرفت، يساهم في بطء نسق الأداء. وهو ما يعني أنّ الشاعر، طلبا للمماثلة بين الصدر والعجز وحرصا على جريانهما على سَنَنٍ واحد، قدّر نظم العجز وهو يأتي بالصدر وأدار في ذهنه بناء النصف الثاني من البيت وهو ما زال مبتدئا، فحرّك الياء من "معاريَ" حتّى تأتلف النظائر ويجري اللسان بالشعر على سبيل

1. نفسه، 3/ 61.
2. نفسه، 3/ 61، 1/ 334.

واحدة ولا يكون ثمّة أيّ زحاف به، لا من باب الحرص على المنوال العروضيّ في صفائه، فالشاعر جاهليّ[1] يقوده ما في الذهن من وزن لا ما سطّره اللاحقون، بل من جهة الحرص على تتابع مقطعيّ ينسجم أوّله مع آخره ويوازي ما تمثّله من الإيقاع وأداره لديه قبل أن يتنزّل في أصوات.

إنّ هذه الأمثلة التي ذكرنا تجسّد أبسط ما يكون من العدول عن المنوال النحويّ، وثمّة أمثلة أخرى أشدّ خروجا وأبعد مذهبا وأحوج إلى تعليل وتخريج، وهي موجودة في كتب الضرورة وفي غيرها مثل كتاب الشعر لأبي عليّ الفارسيّ. فقد أقام أبوابه وفقا لما أشكل إعرابه في الشعر كحذف حروف المعاني مع بقاء عملها أو الفصل بين المبتدأ والخبر بالأجنبيّ أو التقديم والتأخير على غير مألوف العادة. وإن يكن التمثيل يغمط حقّ الكتاب لأنّه بأكمله أمثلة على أبيات مشكلة الإعراب مع التحليل والتخريج، فإنّنا سنورد مع ذلك مثالا واحدا للنابغة لنتبيّن وجوه تعليق القدماء عليه: [من الطويل]

يُثِرْنَ الثرى حتَّى يُبَاشِـرْنَ بَـرْدَهُ إِذَا الشَّمْسُ مَجَّتْ رِيقَهَا بِالكَلَاكِلِ

فقد اكتفى أستاذ ابن جنّي بإعادة ترتيب البيت على مقتضى المألوف دون أن يصدر حكما، فقال: "المعنى: يُثرن الثرى حتّى يباشرن برده بالكلاكل، إذا الشمسُ مجّت ريقها"[2]. وهو في هذا منسجم مع مبدئه من "أنّ الشعر قد جاء فيه ضروب من الفصل لا يُستسهل نحوُهُ في الكلام"[3].

غير أنّ أهل الأدب والنقد كانوا أكثر شدّة مع هذه الأبيات المشكلة الإعراب واستحدثوا لذلك مصطلحا اشتقّوه من كلمة لعمر بن الخطاب عن شعر زهير وهي قوله: "كان لا يعاظل بين الكلام ولا يتتبّع حوشيه ولا يمدح الرجل إلاّ بما في الرجال"[4]. فقد علّق أبو هلال العسكريّ مثلا على بيت النابغة ذلك بقوله: "وهذا مستهجن جدّا لأنّ المعنى تعمّى فيه"[5]، وضمّ إليه أبياتا عديدة أخرى اعتبرها أمثلة على سوء النظم جاعلا عنوانه الأبرز "المعاظلة". وإذا كان هذا المصطلح مطّردا في تصانيف النقد[6] فإنّه غائب

1. هو المتنخّل الهذلي، وهذا البيت من قصيدة قال عنها الأصمعي هي "أجود طائيّة قالتها العرب". انظر أخباره في **الأغاني** للأصفهاني، 24/ 58-61.

2. أبو عليّ الفارسيّ، **كتاب الشعر أو شرح الأبيات المشكلة الإعراب**، محمود محمد الطناحي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1/ 1988، ص 98.

3. **نفسه**، ص 317.

4. الآمدي، **الموازنة**، 1/ 293. والمعاظلة لغة هي "الملازمة في السفاد من الكلاب والسباع والجراد وغير ذلك". ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة (ع.ظ.ل). وقد جرى استعماله صفة للكلام على سبيل الاستعارة فدلّ في ما يذكر الآمدي في الموضع نفسه: "مداخلة الكلام بعضه في بعض، وركوب بعضه لبعض".

5. أبو هلال العسكري، **كتاب الصناعتين**، ص 164.

6. انظر مثلا: قدامة، **نقد الشعر**، ص 174؛ ابن رشيق، **العمدة**، 2/ 1093؛ الخفاجي، **سرّ الفصاحة**، ص 157؛ ابن الأثير، **المثل السائر**، 1/ 305.

تماما عن المدوّنة اللغويّة. فالنحاة كانوا أرحب في التعامل مع نظم الشعر وغالبا ما يقفون إلى جانب الضرورة فيه منبّهين إلى معادلة لطيفة بين ضعف الإعراب وصحّة الوزن، لأنّ بينهما يكون النظم وتكون سعة اللغة فيأتي منها ما لم يأت من قبل. وبين هذين الحدّين بحسب ما يقول ابن جنّي يكون عمل الفصحاء فيراعون مرّة جانبا ومرّة آخر وفقا لكلّ سياق[1]. ولذلك لم تكن الضرورة علامة على ضعف أو قصور، بل مثَلُ الشاعر في ذلك "مَثَلُ مُجْرِي الجَمُوح بلا لجام, ووارد الحرب الضروس حاسرًا من غير احتشام"، يستند إلى "قوّة الطبع" و"شَهامة النفس"، حتّى ليكاد لا يشعر أنّه يركب مركبا وعرا ويسلك نمطا صعبا إذا خرج عن مألوف نظم الجماعة. بل إنّ ابن جنّي يُرجع هذا النحو من إخراج العبارة إلى ما يعتمل في الذهن ممّا على القارئ أو السامع أن يقدّره، فالشاعر إذا أورد من تلك الضرائر شيئا فإنّما ذلك من باب "أُنسه بعلم غرضه" ومعرفة الناس بقصده ولهذا يسترسل في القول وفي ذهنه أنّه أمِنَ اللبس[2].

وقد يكون الخليل أوّل من ميّز الشعراء وجعلهم سادة اللغة حينما سمّاهم "أمراء الكلام" في قول له شهير أورده عدد من القدماء[3]. غير أنّ حازما أكثرهم استيفاء لمقالته. قال الخليل: "الشعراء أمراء الكلام يصرّفونه أنّى شاؤوا. ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده، ومن تصريف اللفظ وتعقيده، ومدّ المقصور وقصر الممدود، والجمع بين لغاته والتفريق بين صفاته، واستخراج ما كلّت الألسن عن وصفه ونعته، والأذهان عن فهمه وإيضاحه. فيقربّون البعيد ويبعدون القريب، ويُحتجّ بهم ولا يُحتجّ عليهم ويصوّرون الباطل في صورة الحقّ والحقَّ في صورة الباطل"[4]. وهو ما يستدعي منّا التوقّف عند بعض عناصره.

تنطق هذه المقالة عن رؤية شاملة للحدث الشعريّ لأنّها تكاد تستوفي كلّ وجوه القول الممكنة فيه وتأتي على نحو دقيق بما يشير إلى مختلف أبعاده. فهي تعلن:

- أنّ بناء المعنى في الشعر غير بنائه في المألوف من الكلام لأنّ للشعراء أن يطلقوه أو يقيّدوه وأن يأتوا به مبسوطا أو مجملا على النحو الذي يقدّرونه، وليس من شرطه أن يرد متّسقا على نهج بيّن ولا واضحا سلس الأخذ.

- وأنّ هيئة المعنى في الشعر قائمة على التصوير والتخييل، ولا يُطلب منها أن تكون على شاكلة ما هي في الواقع أو على نحو ما هي في العرف. ولهذا لم يكن من شأن معايير الحكم على المعاني فيه أن تكون من جنس ما هي في العادة. فالحقّ والباطل أو الخير والشرّ قيمٌ في الشعر مرجعُها مساقُها فيه لا خارجه، وليس لها أن تشاكل ما

---

1. ابن جنّي، **الخصائص**، 1/ 334-335.
2. **نفسه**، 2/ 392-393.
3. انظر مثلا: ابن فارس، **الصاحبي**، ص 267؛ الحصري، **زهر الآداب**، 3/ 687.
4. حازم القرطاجنّي، **منهاج البلغاء**، صص 143-144.

أنس الناس على اعتباره كذلك، بل للشاعر أن يكون في صدام مع نظامها إذا استدعى منه التخييل والتصوير ذلك.

▪ وأنّ لغة الشعر مخصوصة يقف منها الشعراء موقف السادة الأمراء يكاد يكون لا رقيب عليهم إلاّ أنفسهم. ولهم بمقتضى ذلك أن يصرّفوها على غير تصريف باقي المتكلّمين فيمدّوا مقصورا أو يقصّروا ممدودا أو نحو ذلك ممّا تحتمله اللغة من صنوف التغيير دون أن تخرج عن إمكاناتها الثاوية فيها، وهو ما عبّر عنه سيبويه بـ"ما يحتمل الشعرُ"، أي بالمخصوص فيه دون سواه لأنّ الشعراء إذ يصوغون العبارة على نحو خارج عن السنّة إنّما "هم يحاوِلون به وجها". وليس للّغويّ من ثمّ أن يحتجّ على سبيل سلكوها لم توائم أحكامه ولا على نهج في التركيب انتحوْهُ لم يلائم قواعده.

▪ وأنّ اللغة بيت الشعراء وأنّها بهم تحيا وتغنى. وما لا يقدر المتكلّمون على الإحاطة به أو التعبير عنه أدقّ تعبير وأوجزه يأتي به الشعراء على الوجه الأكمل لأنّ صناعتهم قائمة على تعهّدها وترويضها حتّى تنطق بما لم تعتد النطق به وتحوز بالبيان ما استعصت حيازته خارج الشعر. ولا يكون ذلك إلاّ باختبار طاقاتها وتجريب مختلف توليفاتها ما أنس الناس به وما لم يأنسوا وما اتّفقوا عليه أو كان عندهم شاذّا من القول أو لهجة متروكة. وإنّ ما يتعاوره المتكلّمون من المعاني وهيئاتها في العبارة، حتّى كلّت الألسنة دون أن يصلوا إلى المراد، هم وحدهم قادرون على بنائه وتشكيله على نحو جميل ممّا هيّأهم للإمارة على الكلام.

ولأجل "بُعْد غايات الشعراء" بحسب عبارة حازم، توجّبت الحيلة "في تخريج كلامهم على وجوه من الصحّة" والتوقّف عن "تخطئتهم فيما ليس يلوح له وجه"[1]، لأنّهم إذ يأتون بالقول موزونا يحاولون أن يوجدوا مسالك في القول مختلفة تنشئ في اللغة نهجا جديدا في النظم وتكون لغيرهم منوالا مضافا. على أنّ لفظ الشعراء فيما سبق وإن يكن مطلقا عامّا فإنّ المقصود به فئة البلغاء والفصحاء، مثلما يعلن ذلك ابن جنّي وحازم في المواضع نفسها التي عدنا إليها. وهم إن وردوا دائما في النصوص في صيغة الجمع، فلأنّ المعنيّ ليس واحدا بعينه، بل هم مجتمعون على غير إفراد، جميعُهم لسانُ اللغة الأثير ما داموا ضمن مساحة المحتملِ في الشعر الجائزِ فيه ممّا لا يجوز في غيره، وهي تلك التي لا تكون لحنا في القول ولا كسرا للوزن، فترتفع عن زيغ الإعراب وتتجنّب قبح الزحاف. وهي مساحة ضيّقة وإن تبدُ متّسعة لغير الشعراء لأنّها لم تسنح لهم إلاّ من أجل أن يكونوا أمراء للكلام يوشّونه ولا يسقطونه فيصير مطّرحا مرذولا.

وإنّ هذه الإمارة لم تجرّر أذيالها إلاّ بفضل الوزن. فلولاه ما احتمل النحاة صنوف التغيير في اللغة دون أن يعني ذلك أنّهم لها كارهون. بل يبدو من الاطّلاع على

1. نفسه، ص 144.

الشواهد في المدوّنة اللغويّة أنّ الشعر إذ يخرج عن المألوف تركيبا ونظما هو الذي أغنى المباحث وشقّق فصولها ودقّق منها الوجوه. وذلك لأنّ الوزن، على حدّ عبارة أبي سليمان المنطقي هو "الربوة العالية"[1] ما حافظ على معادلة لطيفة بينه وبين اللغة وعلا بالقول علوّا معجبا، ودون ذلك "دخلته الآفة من كلّ ناحية". وقد تأتّى له ذلك لأنّه بحسب عبارة جميلة لأبي سليمان نفسه "معشوقُ الطبيعة والحسّ"[2] يهيّئ الأقوال على نحو يجعلها أكثر قبولا وإن كانت بحكم "حصار العروض وأسر الوزن وقيد التأليف مع توقّي الكسر" تبدو أبعد عن الطبيعة، لأنّ "النظم من حيّز التركيب" على خلاف النثر الذي هو من "حيّز البساطة"[3].

على أنّنا ينبغي أن نؤكّد أنّ الوزن كما تجسّده المناويل العروضيّة ليس إلاّ الأنموذج على وزنٍ ثاوٍ في اللغة ضائعٍ غير متحيّز يَنشده كلُّ متكلّم. والنحاة لم يولوا الشعر كامل العناية حتّى اقترنت الضرورةُ به وكادت تقتصر عليه إلاّ لأنّه المثال التاريخيّ والثقافيّ على هذا اللقاء بين الوزن واللغة. وهو ما يعني أنّه يمكن أن توجد أمثلة أخرى على هذا اللقاء تتّخذ من الأشكال غير شكل الشعر كما عُرف في التاريخ العربيّ. ولنا على ذلك حجّتان:

أولاهما أنّ من الشواهد التي يقدّمها النحاة على الضرورة آيات قرآنيّة وأحاديث نبويّة وأمثالا سائرة أجراها العرب بحسب المقامات. فمن الآيات قوله تعالى: "إِنَّا أَعْتَدْنَا لِلْكَافِرِينَ سَلَاسِلاً وَأَغْلَالًا وَسَعِيرًا"[4]. وقد علّق عليها الشيخ الطاهر بن عاشور بالقول: "كُتب "سَلَاسِلًا" في المصحف الإمام في جميع النسخ التي أرسلت إلى الأمصار بألف بعد اللام الثانية. ولكنّ القرّاء اختلفوا في قراءته، فنافع والكسائيّ وهشام عن ابن عامر وأبو بكر عن عاصم وأبو جعفر قرؤوا سلاسلا منوّنا في الوصل ووقفوا عليه كما يوقف على المنوّن المنصوب. وإذ كان حقّه أن يمنع من الصرف لأنّه على صيغة منتهى الجمع تعيّن أن قراءته بالتنوين لمراعاة مزاوجته مع الاسمين اللذين بعده وهما أغلالا وسعيرا. والمزاوجة طريقة في فصيح الكلام (...) وهذه القراءة متينة يعضدها رسم المصحف وهي جارية على طريقة عربية فصيحة. وقرأه الباقون بدون تنوين في الوصل"[5]. وهو ما كان ذهب إليه الرضيّ الأستراباذي في شرحه على كافية ابن حاجب، فقد اعتبر "أنّ صرف ما لا ينصرف **مطلقا**، أي في الشعر وغيره، لغةُ

---

1. التوحيدي، **الإمتاع والمؤانسة**، 2/ 133.
2. التوحيدي، **المقابسات**، ص 245.
3. **نفسه**.
4. **سورة الإنسان** 76، الآية 4.
5. محمد الطاهر بن عاشور، **تفسير التحرير والتنوير**، الدار التونسيّة للنشر، تونس، 1984، 29/ 378. والظاهرة نفسها موجودة في الآيتين 15 و16 من نفس السورة: "وَيُطَافُ عَلَيْهِمْ بِآنِيَةٍ مِنْ فِضَّةٍ وَأَكْوَابٍ كَانَتْ قَوَارِيرًا * قَوَارِيرًا مِنْ فِضَّةٍ قَدَّرُوهَا تَقْدِيرًا". انظر المرجع نفسه، 29/ 393-394.

الشعراء"[1]. وعلى هذا يُفترض أن يُحمل كلّ قول نهج نهجهم وهفا إلى غاياتهم وإن يكن غير موزون على المنوال العروضيّ.

وإن أرجع ابن عاشور الظاهرة إلى مراعاة المزاوجة بين الاسمين فإنّ الأستراباذي قد وضعها من قبلُ ضمن السياق نفسه صائغا منها قانونا نظميّا سمّاه "الضرورة والتناسب"، فقوله: "سلاسلاً" صُرِف ليناسب المنصرف الذي يليه، أيْ "أغلالاً"[2]. وليس هذا التناسب في الواقع إلاّ طلبا لتشاكل الهيئات الوزنيّة، وهو إن بدا خارجا عن القاعدة فإنّه من فصيح الكلام ومتخيّره.

ومن الأحاديث قول النبيّ لنساءٍ "ارجعن مأزورات غير مأجورات" فجعل "مأزورات" مهموزا وحقّه أن يكون بالواو لكنّه همز لمزاوجة مأجورات. وكذلك قوله في حديث سؤال الملكين الكافرَ "فيقال له: لا دريت ولا تليت"، وكان الأصل أن يقال: ولا تلوت"[3]. وعلى الوجه نفسه قولُه: "خيرُ المال سكّة مأبورة وفرسٌ مأمورة"، والمقصود مؤمّرة، يعني كثيرة النتاج[4]. ففي جميع هذه الأحاديث تمّ تغيير بناء الكلمة طلبا للتناسب بين سابق ولاحق. وإذا كان السجع في الحديث الأخير يمكن أن يختلّ إذا جرى الكلام على سنّته ولم يركب "لغة الشعراء"، فإنّ جانبه في الحديثين الأوّلين غير مضام، لأنّ "موزورات" تتناسب قافيته مع "مأجورات" وكذلك "تلوْت" تتناسب مع "دريت" إلاّ إذا راعى المتكلّم قوانين القافية في الشعر فتجنّب في السجع أيضا ما يسمّى بسناد الردف.

وأمّا الأمثال السائرة فقد جعلها المبرّد قرينة الأشعار فـ"يُستجاز فيها ما يُستجاز في الشعر لكثرة الاستعمال لها"[5] ما دامت تطلب تلك "الربوة العالية" في لقاء اللغة والوزن بمعناه المطلق. والأمثلة التي يقدّمها كلّها تقيس نظم المثَل على نظم الشعر فتنحو منحى المزواجة والمناسبة إيثارا للخفّة مرّة كما في الترخيم دون اقتضاء وزن ظاهر أو في حذف حرف النداء سعيا وراء صورة من الوزن ماثلة في الذهن لا تتجسّد إلاّ على هذا النحو، وقد تخالف مقتضى التركيب فـ"تخرج عن الحدّ الذي ينبغي أن تكون عليه" لغاية التقفية ككثير ممّا أتى به الفارسيّ في كتاب الشعر. من ذلك قول العرب: "إذا طلعت الجوزاء انتصب العودُ في الحرباء"، فقد عقّب عليه أبو عليّ بأنّهم "يريدون: انتصب الحرباءُ في العود"[6]، وهو ما يعني أنّ التناسب الذي يطلبه المتكلّم بين أجزاء

---

1. الأستراباذي، **شرح الكافية**، 1/ 106.
2. **نفسه**، 1/ 106، 108.
3. محمد الطاهر بن عاشور، **تفسير التحرير والتنوير**، 29/ 378.
4. الأستراباذي، **شرح الكافية**، 1/ 108.
5. المبرّد، **المقتضب**، 4/ 261؛ ابن يعيش، **شرح المفصّل**، 2/ 16. وانظر فيهما عددا من الأمثال جرى نظمها مجرى الشعر في الضرورة.
6. الفارسيّ، **كتاب الشعر أو شرح الأبيات المشكلة الإعراب**، ص 105.

الكلام المحقّقَ بإيقاع التقفية، باعتبارها فعلا مزدوجا قائما على وحدة القيم المطلقة والقيم العينيّة، إنّما هو الذي جعل الفاعل مفعولا والمفعول فاعلا دون أن يكون ذلك مخلاً بالإفهام مربكا لانتظام الأشياء في الذهن إذ يحكي انتظامَها في الواقع.

وقد اصطلح القدماء على ضرب من هذا التناسب حين يأتي على سبيل الترادف بالإتباع[1]. وهو وصل كلمتين إمّا بأداة عطف أو دونها وبينهما تشابه كبير من جهة الوزن والصوت والصيغة الصرفيّة، حتّى كأنّ الأولى ولّدت الثانية أو أنّها استدعتها إليها لتتمّ العبارة في منطق صاحبها على الوجه الذي يحقّق وقعا. من ذلك قولهم "شيطانٌ لَيْطَانٌ"[2] أو "وقع في حَيْصَ بَيْصَ"[3] أو "تَفَرَّقُوا شَغَرَ بَغَرَ وشَذَرَ مَذَرَ"[4]. وإنْ تكن كثير من الكلمات الثواني ذات دلالة معروفة يمكن استبيانها في المعاجم، فإنّ منها ما لا يكتسب الدلالة إلاّ من المجاورة لأنّه لا يأتي مفردا وليس من دأبه أن يرد معزولا عن قرينه. وذلك مثلا قول العرب "إنّه لشحيحٌ بحيحٌ". فبحيحٌ من البُحّة. ولا شكّ في أنّه يجوز للمرء أن يتأوّل وجها من العلاقة بينها وبين الشحّ قائما على سلوك الشحيح إذ يُظهر أنّ صوته يخونه في الردّ تعبيرا منه عن رفض العطاء، غير أنّ أبا الطيّب اللغويّ اكتفى بأنّه "لا يجوز إفراده"[5] لأنّ أصل وضع الصفة لا علاقة له بالشحّ ولم يلتفت إلى هذا الوجه من الدلالة الممكنة. بل قد يأتي الترادف والأداة تفيد الإضراب على خلاف ما تجري عليه التراكيب عادة، وذلك حين "يسألون المرأَةَ فيقولون: أشابَّةٌ أمْ ثابَّةٌ"، فقد عقّب عليه ابن فارس بقوله: "كأنّ الثابّةَ خلافُ الشابّة"[6]. وقد عدنا إلى مختلف المعاجم العربيّة فلم نجد الكلمة قديمة ولا مطّردة الورود[7]. ويبدو أنّ ابن فارس هو أوّل من أدرجها في معجم، وذلك في قوله: "الثاء والباء كلمة ليست في الكتابين، وإن صحّت فهي تدلّ على تناهي الشيء. يقال ثبّ الأمر إذا تمّ، ويقال إن الثابّة: المرأة الهرمة، ويقولون: أشابّة أم ثابّة؟"[8]. أمّا الفيرزآبادي في "القاموس" فقد

---

1. من الدراسات الحديثة التي اطّلعنا عليها وأفردت الإتباع ببحث مستقلّ واشتملت على جهد للإحاطة بالظاهرة وتفسيرها كتاب: عطيّة سليمان أحمد، **الإتباع والمزاوجة في ضوء الدرس اللغويّ الحديث**، دار الكتب العلميّة، القاهرة، 2004.

2. أبو الطيب اللغوي، **الإتباع**، تحقيق عزّ الدين التنّوخي، مطبوعات مجمع اللغة العربيّة بدمشق، 1961، ص 75؛ ابن فارس، **الإتباع والمزاوجة**، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، مكتبة المثنى، بغداد، 1947، ص 53.

3. أبو الطيب اللغوي، **الإتباع**، ص 14؛ ابن فارس، **الإتباع والمزاوجة**، ص 41.

4. ابن فارس، **الإتباع والمزاوجة**، ص 41.

5. أبو الطيّب اللغوي، **الإتباع**، ص 17. انظر أيضا تعليقه على قولهم "إنّه لشديدٌ أَدِيدٌ"، ص 4.

6. ابن فارس، **الإتباع والمزاوجة**، ص 30.

7. لا توجد كلمة "ثابّة" في العين للخليل ولا في جمهرة اللغة لابن دريد ولا في التهذيب للأزهري ولا في الصحاح للجوهري ولا في المحكم لابن سيده ولا في لسان العرب لابن منظور.

8. ابن فارس، **مقاييس اللغة**، مادّة (ث.ب.ب). ورجّح عبد السلام هارون محقّق المقاييس أنّ ابن فارس يقصد بالكتابين كتاب الخليل وكتاب ابن دريد.

اعتبر الثابّة مرادفا للشابّة مثلما ذهب إليه صاحب كتاب "الإتباع والمزاوجة". والراجح عندنا أنّ الكلمة تغيير صوتيّ لكلمة ثيّب، وهي المرأة التي فارقت زوجها بعد طلاق أو موت، بمقتضى الإتباع والحرص على التناسب صوتا ووزنا. وقد تحقّق ذلك بتليين الياء وجعلها مماثلة للحركة التي قبلها وهي الفتحة فنشأت حركة طويلة وصارت الكلمة على وزن سابقتها (شابّة ثابّة)، وهو ما يتعزّز بالمقابلة الدلاليّة الواضحة بين الشابّة البكر والثيّب.

وعلى نحوٍ من ذلك فصّل ابن سينا الأحكام التي تجعل النثر قريبا من النظم وحدّدها في خمسة أحوال[1] ترتدّ بعد التحصيل إلى المعادلة الكميّة والكيفيّة بين ما سمّاه "مصاريع الفصول" وما اعتبره ابن رشد تفصيل الأقاويل[2]. وهي نزعتها إلى التساوي في الطول والقصر، وتعادلها في المقاطع القصيرة والطويلة كمّا وكيفا، بل إن الفقرة لتهفو إلى أن تكون شبيهة لقرينتها حتّى في نوع الحركة. وهو ما تعلن عنه الحال الأخيرة في ترتيبه: "والخامس أن يجعل المقاطع متشابهة فيقال بلاء جسيم ثم لا يقال: منيخ عظيم، بل يقال: مناخ عظيم، حتّى يكون المقطعان الممدودان يمتدّان نحو هيئة واحدة واحدة، وهو إشباع الفتحة"[3].

إنّ مبدأ التناسب يجعل الكلمات يجانس بعضها بعضا وهو يقوم على ما يشبه قوّة الجذب إلى الائتلاف صوتا ووزنا. وإذا لم تكن أحوال الكلمات في المعجم متناسبة في الدلالة فإنّها تكتسب هذه الصفة من الجوار. ولهذا عرّف القدماء الإتباع تعريفا قائما على بيان الوظيفة التي ينهض بها، فهو "شيء **نَتِدُ** به كلامنا ونقوّيه ونثبّته"[4]. وليس من سبيل إلى ذلك إلاّ الوزن، بمعناه العامّ، بما يشقّقه من توليفات لغويّة ثاوية لم يكن لها أن تظهر لولا إحاطته بالكلام ورعايته له.

وفي المجمل فإنّ الوزن، في مطلق أوجهه، مبدأ من مبادئ تنظيم الخطاب غايته تحقيق التناسب فيه، ولم تكن ضرورة الشعر أو الإتباع والمزاوجة إلاّ مثالين من عدد كبير من الأمثلة. فهو ليس غلافا خارجيّا ولا إطارا شكليّا مثلما درج بعض العرب المحدثين على اعتباره إيقاعا خارجيّا قبليّا مسقطا على القول[5] بل هو بالعكس وسيلة

---

1. ابن سينا، **الخطابة**، ص 225.

2. ابن رشد، **تلخيص الخطابة**، ص 596.

3. ابن سينا، **الخطابة**، ص 225.

4. أبو الطيب اللغوي، **الإتباع**، ص 2؛ ابن فارس، **الإتباع والمزاوجة**، ص 28.

5. لا يحتمل سياقنا أن نجادل في جريان مصطلح الإيقاع في النقد العربيّ الحديث. ولكنّنا أردنا أن نشير فقط إلى أنّ التمييز المطّرد فيه بين إيقاع خارجيّ يُقصد به الوزن والقافية وإيقاع داخليّ يراد به كلّ أصناف التوليف الصوتي المنتظم في القول وقد يمتدّ إلى ظواهر أخرى بحسب منهج كلّ باحث، إنّما هو تمييز يكاد يكون عربيّا خاصّا غير مؤصّل في مدوّنة النقد الغربيّة ولا حضور له باعتباره مبدأ رئيسا في الدراسات الإنشائيّة. وقد بحثنا طويلا عن هذا الزوج في مختلف أعمال الإنشائيّين أو اللغويّين الغربيّين فلم نجده قطب رحى البحوث. صحيح أنّ باحثا كميشونيك في كتابه "نقد الإيقاع" قد رأى الوزن منتميا إلى اللغة لا إلى الخطاب وأنّه بسبب ذلك كان في تقديره ذا وجود قبليّ للقول

من وسائل بنائه وتنظيمه. ونعني بذلك أنّ المتكلّم إذ يبني خطابه يراعي عددا من العوامل كالتركيب والمعجم، وينضاف إليها الوزن حين يكون القول شعرا أو يهفو إلى أن يكونه. وهذا الوزن غير مفارق للمناويل النحويّة مثلا لأنّنا إن اعتبرناه هيكلا شاغرا قائما في الذهن تؤدّيه الصيغ بالتفعيل كانت النتيجة أنّه إحدى الأدوات التي تقود المتكلّم في بناء القول لأنّه حمّال قول بالقوّة رغم شغوره، بل إنّ ما يبدو من ظواهر صوتيّة خالصة كالإتباع إنّما ترتدّ في الحقيقة إلى هذا التناسب الوزنيّ، ولا تكون للتقفية من قيمة ما لم تحقّقه، فـ"شيطان" مثلا إنّما ناسبت "ليطان" وجانستها بالصيغة أوّلا وهي "فَعْلان"، وهذه الصيغة وزن. وكذلك "شذر ومذر" و"حيص بيص" و"شابّة أم ثابّة" وما إليها. ويمكننا من باب الإجمال والاستخلاص في هذا الموضع بيان الشبكة التي يقيمها الوزن مع عناصر الخطاب . فللوزن علاقة بدءا بالمتكلّم والمتقبّل باعتباره يستحثّ فيهما جانبا عميقا منهما هو الإيقاع بما له من أثر في النفس والجسد، وله ثانيا صلة باللغة من حيث هي نظام إذ يقوم منها مقام الصورة تُختبر فيها المادّةُ فتُعدَّل وتُشذَّب حتّى تستوي كما تشاء الصورة. وللوزن ثالثا صلة بالقول إذ يتّخذ شكل الشعر فيتحكّم على نحو ما بتراكيبه طولا وقصرا وانتظاما وبمعجمه وصيغه وأصواته. وهذه الشبكة تتداخل فيها العناصر وتتفاعل بشكل معقّد لأنّها لا تكتفي بنفسها وتغلق عليها بيتها بل تنفتح على الثقافة كيف احتلّ الوزن منها محلاّ ساميا وعلى الفكر كيف ينبني به ولا يلبس من اللغة إلاّ ما سمح الوزن به.

الشعريّ وقد لا يؤسّس معنى، ولكنّ ذلك لم يقده إلى التمييز بين خارجيّ وداخليّ في الإيقاع. وصحيح أيضا أنّ بعض الباحثين الفرنسيّين أجرى هذا التمييز مثل دولارو DELARUE في أطروحته حول شاعر روما القديمة ستاس STACE معتبرا إيقاع التركيب Rythme syntaxique داخليّا وإيقاع وزن البيت Rythme du vers خارجيّا، انظر:

Fernand Delarue, *Stace: poète épique, originalité et cohérence*, Louvain et Paris, Peeters, 2000, p.382.

ولكنّه جاء عرضا ولم يكن مؤسّسا تأسيسا لسانيّا. ولا يبعد عندنا، وإن كان الأمر يحتاج إلى تتبّع دقيق لنشأة المصطلح عند المعاصرين، أن جريانه الكثيف عند العرب متّصل بمعركة الحداثة التي خاضها بعض الشعراء كأدونيس والنقّاد كأبوديب وكان من نتائجها وسم كلّ ما له صلة بالقديم بالخارجيّ غير ذي القيمة من أجل التبشير بشعريّة جديدة، تماما كما سمّيت القصيدة الموزونة ذات الشطرين عموديّة، والحال أنّ لعمود الشعر وصفا آخر وحدّا مختلفا. وإن يكن نهجهم في تحويل دلالة المطلحات مفهوما في سياق السجال مشروعا من باب التحفيز على ركوب المختلف، فإنّ مقتضيات العلم تدعونا إلى التريّث عند توزيع الإيقاع إلى أصنافه. ذلك أنّ الكلام لا خارج فيه ولا داخل، وكيف يمكن أن يكون تكرار الصوت في القافية مثلا من الإيقاع الخارجيّ وتكراره في الحشو داخليّا! وقد يبدو الأسلم أنّ أشكال تمثيله في الصفحة هو الخارجيّ ما دام منذورا للغياب متى قرئ وغادر مرأى العين. وربّما يتّفق هذا مع التمييز العلميّ الذي ألفيناه بين الإيقاع السمعيّ والإيقاع البصريّ عند بول فراس. انظر تأسيسه النظريّ في:

Paul Fraisse, *Rythmes auditifs et rythmes visuels*, In: L'année psychologique. 1948 vol. 49. pp. 21-42.

وهو ما يقودنا إلى الحجّة الثانية على أنّ الوزن مطلب كلّ قول. فقد سبق أن أشرنا في مواضع متفرّقة من هذا البحث إلى أنّ الشاعر، بلام الاستغراق، يسعى إلى تحقيق الاعتدال الوزنيّ في البيت عبر الزحافات والعلل مرّة وانسجام قوافيه ثانية وعبر المداخلة بين الشطرين إمّا بتنصيف الإدماج أو تنصيف الاقتطاع، مرّة ثالثة. وهذا الاعتدال مداره الوحيد هو ما بين الوزن واللغة من جدل. ولهذا الغرض نورد ها هنا قولا للأخفش من كتاب العروض نعتبره تلخيصا دقيقا لأنموذج الوزن في العربيّة سواء أكان في شعر على أحد البحور أم كان قولا آخذا بأسباب الشعر دون أن ينتظمه منوال عروضيّ محدّد، وسنسعى لاحقا إلى استخلاص أهمّ ما يبدو لنا فيه.

قال الأخفش: "اعلم أنّه لا يجتمع في الشعر خمسة أحرف متحرّكة لا يُفصل بينهما بساكن كما لم يُجمع بين ساكنين. وقد يكون فيه أربعةٌ متحرّكةٌ ولكن قليل، لأنّ أربع متحرّكات لا يجتمعن في كلمة واحدة في غير الشعر إلاّ في محذوف منه ساكن نحو عُلَبِط. سمعنا من العرب من يقول عُلابِطٌ، فالألف تفصل بين المتحرّكات ويحذفها بعضهم استخفافا والأصلُ إلحاقُها. وقد يكثر الجمع بين المتحرّكات في وصل الكلام إذ لم يكن كلمة واحدة نحو ذَهَبَ حَسَنٌ، تجمع بين ستّ متحرّكات وأكثر. وأحسن ما يكون عليه الشعر أن يبنى على متحرّكين بينهما ساكن أو متحرّكين بين ساكنين. فهذا أعدل الشعر وأحسنه. فإذا كثرت سواكنه ومتحرّكاته على غير هذا الصفة قبح. وكثرة المتحرّكات أحسن من كثرة السواكن"[1].

لقد أوردنا هذا القول على طوله لأنّه يضمّ في تقديرنا خلاصة مبكّرة لجهد اللغويّين في تحديد خصائص الوزن، وهو عائد إلى أحد من عُرِفوا بالاشتغال بالنحو والعروض فتكون الآراء فيه صدى لأقوال نحويّة وأخرى عروضيّة. ويمكن أن نستخلص منه ما يلي:

- أنّ الممتنع من توليف الحروف والحركات في الشعر اجتماع خمسة أحرف متحرّكة، أي أربعة مقاطع قصيرة متتالية، فهذا التوليف لا يقع أبدا فيه. وهو ما يؤكّده المنوال العروضيّ، فليس في أجزاء الوزن ولا في أيّ أنموذج من البحور ولا مثال عليها بالزحافات والعلل حضور له. وهو ما يعني أنّ هذا التوليف متى حصل كان عند النحاة والعروضيّين خارج دائرة الاعتدال والاستطابة تمام الخروج.
- أنّ الممكن على قلّته والمحتمل على ثقله اجتماعُ أربعة أحرف متحركّة، أي ثلاثة مقاطع قصيرة متتالية، يكون من بعدها بالضرورة مقطع طويل. وهو أيضا ما يؤكّده المنوال العروضيّ. فليس في أجزاء الوزن إلاّ حالة واحدة يمكن أن يرتدّ الأصل منها

---

1. الأخفش، **العروض**، ص 141. وتجدر الملاحظة أنّنا خلنا بدءا أنّ محقّق الكتاب لم يحسن تصحيح النصّ فطابق بين العدد والمعدود على غير الوجه في قوله "أربع متحرّكات" و"ستّ متحرّكات"، غير أنّا بالعودة إلى **كتاب** سيبويه لاحظنا أنّه يجري العبارة على نفس الشاكلة (انظر مثلا 4/ 192، 202) فيكون المفرد حينئذ مؤنّثا: "متحرّكة" أو بنيّة التأنيث.

إلى هذا التتالي، وهو الجزء "مستفعلن" إذا لحقه الزحاف المزدوج المسمّى خبلا، وذلك بتقصير المقطعين الأوّلين فيصير فعِلَتُن (υυυ –). وهو لا يكون إلاّ في بحر واحد هو الرجز. ولأجل هذا التغيير الممكن فيه اعتُبر "أخفض طبقة من الشعر" حتّى ليُروى عن الفرزدق أنّه قال فيما ينقل عنه المعرّي "إنّي لأرى طَرَقَةَ الرجز فأدعه رغبة عنه"[1]. وفي "اللسان": "الطَّرَقُ في البعير ضَعْفٌ في ركبتيه" ويكون "في الناس والإبل"، ويقال "في الرجل طَرْقةٌ وطِراق وطِرّيقة أي استرخاء وتكسّر وضَعْف"[2]. وهذه الاستعارة التي أجراها الفرزدق دالّة على أنّ مضمار الرجز يضعف عن مضمار القصيد بسبب اختلال النسق المقطعيّ إذ يصير نسقا في الأداء وتحمّل القول، لأنّ استرخاء الرُّكب وضعفها يؤدّي إلى خلل في المشي وغياب لأيّ نظام في التتابع. وعلى السبيل نفسها يكون أداء الرجز إذا لحقه زحاف الخبل فتجتمع في الجزء منه ثلاثة مقاطع قصيرة.

▪ أنّ "أعدل الشعر وأحسنه" أن يأتي انتظام الوزن فيه على هيئة مقطع طويل فقصير (– υ) وهو قوله "أن يُبني على متحرّكين بينهما ساكن" وذلك مثل "قالَ" و"كيفَ"، أو على هيئة مقطع طويل يليه مقطعان قصير فطويل (– υ –)، وذلك قوله "متحرّكين بين ساكنين" مثل "قائلْ" و"مذْهبْ" لأنّ الساكنين سواء أكانا حركة طويلة أم حرفا صامتا هما ذيل مقطع طويل ولأنّ أوّل المتحرّكين يشكّل بمفرده مقطعا قصيرا وثانيهما يكون ابتداء المقطع الطويل الثاني. وفي الحالتين نحن إزاء تعاقب بين المقاطع القصيرة والطويلة. وهو مبدأ في التناسب لطيف يؤكّده القدماء متى نظروا إلى الشعر من غير النظرة العروضيّة الضيّقة وسعوا إلى استخلاص القوانين العامّة. فقد كان الفرّاء يذهب إلى أنّه "لـمّا تتابع متحرّكاتٌ أربعٌ، كلّ واحد منها بعده ساكن"، أي أربعة مقاطع طويلة، "حسُن في نفس الشاعر أن يحرّك بعض السواكن"، وعلّق المعرّي عليه بالقول: "وهذا قول حسن لأنّ أعدل الكلام عندهم متحرّكان بعدهما ساكن، أو ساكن بين متحرّكين"[3]. وإلى الرأي نفسه ذهب حازم وإن عبّر عنها بالعكس فقد عدّ "أنّ السواكن في كلّ وزن إذا توالى منها أربعةٌ ليس بين كلّ ساكن منها وساكنٍ إلاّ حركةٌ تأكّد حذفُ الساكن الثالث وحسن الوزن بذلك حسنا كثيرا"[4]. فالقولان يؤولان إلى نتيجة واحدة وهي كراهيةُ توالي الأمثال والنزعةُ إلى التعاقب بين المقاطع.

▪ أنّ الأوزان بناء على المبدأ السابق يمكن أن تتفاضل تبعا لمدى سلوكها انتظاما مقطعيّا دون غيره. وقد عبّر عنه الأخفش بأنّ "كثرة المتحرّكات أحسن من كثرة السواكن". على أنّ لهذا الكثرة حدّا هو الذي ذكرناه في النقطتين الأُوليين، وهو الممتنِع والمحتمَل على ثقل. فيكون الغرض منها إذن تتالي مقطعين قصيرين فمقطعٍ

1. أبو العلاء المعرّي، **رسالة الصاهل والشاحج**، ص 188؛ **الفصول والغايات**، صص 319-320.
2. ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة (ط.ر.ق).
3. أبو العلاء المعرّي، **رسالة الصاهل والشاحج**، ص 461.
4. حازم القرطاجنّي، **منهاج البلغاء**، ص 238.

طويلٍ على أقصى تقدير مثلما هو الأمر في جزء الخبب (υυ –) أو في صدر "متفاعلن" أو عجز "مفاعلتن".

وقد قسّم حازم بناء على ذلك المتتاليات المقطعيّة إلى ما اعتبره جَعْدًا شديدا فيه "كزازة وتوعّر"[1] وذلك إذا "توالى فيها أربعة سواكن من جزأين أو ثلاثة من جزء، وأعني بتواليها ألاّ يكون بين ساكن منها وآخر إلاّ حركة" أي باجتماع أربعة مقاطع طويلة ناشئة من جوار جزأين من الأجزاء الثواني (– – – –) أو اجتماع ثلاثة مقاطع طويلة في جزء واحد (– – –)، وإلى ما عدّه سَبْطا ليّنا إذا توالت "فيها ثلاثة متحرّكات"[2] وهو ما يُمثّل مقطعيّا باجتماع قصيرين فطويل (υυ –). على أنّ هذا التوليف الأخير يكون مستطابا و"نظمه جَزْلا" إذا قام على ما يسمّيه حازم بـ"تشافع أجزاء الشطر من غير أن يكون متماثلَ جميعِها"، فهو عنده "أكمل الأوزان مناسبة"[3]، ولهذا حلّ الكامل من البحور محلاّ متميّزا وكان "مجال الشاعر فيه أفسح منه في غيره"[4]، فقد قام جزؤه المكرّر على هذين التوليفين المتناوبين (υυ –) و (υ –) مع ما قد يلحقّ التوليف الأوّل من تغيير غير لازم فتكون المراوحة بينه وبين تشكّل مقطعيّ آخر هو (– –) ممّا يجعله في الجملة قائما على تشافع ثلاثة توليفات مقطعيّة تأتي على نسق منتظم فيها الثابت وهو (υ –) وفيها المتناوب وهما (υυ –) و(––)، وتلك أعدل المتتاليات وأحسنها بحسب القدماء جميعهم. وهو ما صاغه صاحب "المنهاج" في شكل قانون فـ"السواكن حائمة حول **ثلث** مجموع المتحرّكات والسواكن إما بزيادة قليلة أو نقص".

فإن نحن وضعنا في الاعتبار كما أسلفنا أنّ الساكن لديهم إمّا أن يكون حركة طويلة أو حرفا صامتا غير متبوع بحركة، كان التتابع المقطعي المقصود هو مقطع قصير فطويل أو العكس أي وتد مجموع (υ –) أو مفروق (– υ). وأمّا الزيادة القليلة أو النقص فمعيارهما "أن تكون أقلّ من الثلث أشدّ ملائمة من أن تكون فوقه"[5]، وهو ما يؤدّي حصرا إلى التتابع المقطعي الذي ذكرناه أعلاه لجزء الكامل (υυ –)، لأنّ ما فوق الثلث يؤدّي إلى تتالي مقطعين طويلين.

▪ أنّ هذه المبادئ التي استخلصناها لاعتدال الوزن غير مقصورة على المناويل العروضيّة. وقد أخّرنا هذا الاستنتاج قصدا ليكون بمثابة الخاتمة لكلّ ما سعينا إلى استخلاصه من وظيفة الوزن في الكلام. ذلك أنّ مبادئ الوزن من مبادئ اللغة وأنّ الكلام إذ تنتظم أصواته وتأتلف مقاطعه على نحو يهفو منه المتكلّم إلى إحداث أثر في النفس واستطابة في الذوق إنّما يسعى إلى محاكاة الشعر فيستدعي منه أساليبه وينهج

1. نفسه، ص 267.
2. نفسه، ص 260.
3. نفسه، ص 267.
4. نفسه، ص 205، 268.
5. نفسه، ص 267.

سبيله في النظم وهيئاته في توليف المقاطع. ودليل ذلك أنّ الأخفش ربط ربطا لطيفا بين الشعر وغير الشعر وفسّر هذا بذاك. فهو حين أوضح السبب الذي يجعل من اجتماع أربعة أحرف متحرّكة قليلا في الشعر ثقيلا فيه أعاده إلى "أنّ أربع متحرّكات لا يجتمعن في كلمة واحدة في غير الشعر إلاّ في محذوف منه ساكن".

وقد يبدو هذا الربط على غير اقتضاء الربط من انسجام أوّله وثانيه ومن رجوع المفسِّر والمفسَّر إلى دائرة واحدة، ولكنّه الديدن الذي جرى عليه علماء العربيّة كلّهم حين ينظرون في انتظام المقاطع أيّا يكن إطار قولها ويعلّلون مختلف الظواهر الصوتيّة. فسيبويه يعلن في غير حديثه عن الشعر "أنّهم كرهوا أن يتوالى في كلامهم في كلمة واحدة أربعُ متحرّكات، أو خمسٌ ليس فيهنّ ساكن"[1] ولهذا يسرعون إلى إيجاد سكون يكسر هذا التتالي القائم على الحركة القصيرة، ولو لم يفعلوا "لاجتمعت في كلامهم أربع متحركات ليس معهنّ ساكن نحو: رُسُلُكُمُو. وهم يكرهون هذا"[2]، وهو ما يقتضي إسكان الميم. وتأسيسا على هذا المبدأ كان الحكم على الإدغام، فـ"كلّما توالت الحركات"، أي المقاطع القصيرة، "أكثرَ كان الإدغام أحسن"[3].

وإذا كان الأخفش فسّر اعتدال الوزن في الشعر باعتداله في الكلام، فإنّ سيبويه قلب الآية وفسّر سبب هذا المنزع في الكلام بما عليه الأمر في الشعر فقال: "وممّا يدلّك على أنّ الإدغام فيما ذكرت لك أحسن أنّه لا يتوالى في تأليف الشعر خمسة أحرف متحرّكة"[4]. فنحن إذن أمام دائرة واحدة وإزاء نظام واحد يعود بعضه إلى بعض وكلّ منهما الحادي والـمُجيب. والنحاةُ جميعا يجعلون هذا النحو من الانتظام المقطعيّ أصيلا في اللغة معتبرين أنّ كلّ لفظ اشتمل على ذلك العدد من المتحركات المجاوز للقدر إنّما كان أصله على غير ذلك، والمثال المكرّر في هذا السياق هو "عُلَبِطٌ"[5] وهو جماع ثلاثة مقاطع قصيرة ومقطع طويل (UUU –)، أي ذلك الذي عددنا وجوده أعلاه ممكنا على ثقله، فالأصل فيه فيما يقولون "عُلابط" حذفت ألفه استخفافا عند بعض العرب. وشبيهٌ بذلك كلّ كلمة كان انتظامها المقطعيّ على تلك الشاكلة. وإذا ما صادف التوليف بين الكلمات أن يحصّل قدرا أكبر من المقاطع القصيرة وكان يُعامَل معاملة الكلمة الواحدة مثل الأعداد المركّبة "أَحَدَ عَشَرَ" (ستّة مقاطع قصيرة) و"خَمْسَةَ عَشَرَ" (خمسة مقاطع قصيرة) فإنّهم يسكنون "الحرفَ الذي بتحريكه يكون

---

1. سيبويه، **الكتاب**، 4/ 202.

2. **نفسه**، 4/ 192.

3. **نفسه**، 4/ 437.

4. **نفسه**.

5. "عُلَبِطٌ وعُلَابِطٌ: ضخم عظيم. وناقة عُلَبِطَةٌ: عظيمة. وصدر علبط: عريض. ولبن علبط: رائب متكبّد خاثر جدًا، وقيل كلّ غليظ عُلَبِط. وكلّ ذلك محذوف من فُعالِل، وليس بأصلٍ لأنّه لا تتوالى أربع حركات في كلمة واحدة". ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة (ع.ل.ب.ط).

الخروجُ عن منهاج الأسماء وطريقِها"[1].

على أنّ هذا المنزع في إيقاع التناسب بين المقاطع، وإن بدا مقتصرا على الكلمة الواحدة، فإنّه في المدوّنة ما تهفو إليه الأقوال إذا كان من همّها أن تخرج العبارة مخرجا منسجما وأن تحدث بها وقعا. ولهذا كانت من أمثلة الإدغام عند سيبويه ما ينشأ من اجتماع كلمتين مثل "جعل لك وفعَلَ لبيد"[2]، فالذي مهّد لإمكان نطق اللامين في كلّ منهما مدغمتين هو هذا التتابع القائم على القصير من المقاطع. وهو ما يؤكّده ابن السرّاج حين اعتبر أنّ استثقالهم لاجتماع هذا القدر منها في الكلمة الواحدة قد يحملهم "على أن لا يجمعوا بين أَربع متحرّكات من كلمتين"[3]. وقد أشار المعرّي إلى أنّ بعض القرّاء كابن كثير كان يقرأ قوله تعالى: "إِنَّهُ مَنْ يتّقِ وَيَصْبِرْ"[4] بإطالة الحركة بعد القاف "يَتَّقِي" كأنّه غير مجزوم، ومن النحاة من أقرّه على ذلك نطقا لا حكما كأبي عليّ الفارسيّ معتبرا أنّ الياء جاءت "لتمكين الكسرة" في الأداء دون احتسابها وجها من الإعراب ودون رسمها في المصحف. وأمّا أبو العلاء نفسه فقد رأى أنّ ما "يقوّي قراءة ابن كثير أنّ قراءة الجماعة اجتمعت فيها متحركّات أربعة وهي التاء الثانية من يَتَّقِ والقاف والواو والياء، وهم يستثقلون الجمع بين متحركّات في هذا العدد، ولذلك لم يجئ توالي هذه العدّة من المتحركّات في الشعر إلاّ عند زحاف، وليس في أصل أبنيتهم أن يجيء مثل ذلك"[5].

ومن الضروريّ أن نذكّر في هذا السياق ما سبق أن أوضحناه من قبل أنّ البيت من الشعر يعدّ بمثابة الكلمة الواحدة، هي التي اعتبرناها كلمة فونولوجيّة واسما تامّا. ولهذا عومل اجتماعُ المقاطع فيه الناشئُ عن التركيب والتأليف معاملة الكلمة المفردة في ما ينبغي أن يكون وما لا ينبغي، لأنّ النظم فيه قائم على الوصل التامّ؛ وحتّى ما رجح منه الوقف مثلما يقع في جزء العروض، فهو وقف على نيّة الوصل كما سلفت الإشارة. وإنّ تلك التفاسير التي يقدّمها النحاة لإسكان حرف أو إدغام اثنين بإسقاط الحركة بينهما حتّى يتحقّق التناسب المطلوب إنّما هو شكل آخر من المعاقبة والمراقبة التي حلّلناها من قبلُ، فهي زحافات مشروطة بتحقيق هذا الانتظام وتعديله متى جرى على غير النسق المنشود.

فنحن إذن بين الشعر وغير الشعر في جيئة وذهاب يعلّل هذا ذلك وينبني على مقتضيات الأوّل نسق الثاني، ونحن أيضا في مراوحة بين الحديث عن خصائص الكلمة الواحدة وخصائص الكلمات إذا اجتمعت في نظم. وهو ما يدلّ في رأينا على

1. ابن يعيش، **شرح المفصّل**، 4/ 113.
2. سيبويه، **الكتاب**، 4/ 437.
3. ابن السرّاج، **الأصول**، 3/ 184.
4. **سورة يوسف** 12، الآية 90.
5. أبو العلاء المعرّي، **رسالة الملائكة**، تحقيق محمد سليم الجندي، دار صادر، بيروت، 1992، صص 202-204.

أنّ ذلك الانتظام المقطعيّ الذي اعتبر محقّقا "لأعدل الشعر وأحسنه" إنّما هو من اللغة نفسها إذ تعرض زينتها وتكشف عن جمالها. وما الشعر على المناويل الخليليّة إلاّ الأنموذج الثقافيّ الذي حقّق مطلبها وكان يمكن أن يكون غيره، بل قد اشتملت أشكال أخرى من القول على صفة الشعر من ناحية الوزن نفسه. ونحسب أنّ حازما قد نبّه إلى ذلك في جملة ذات شأن وأيّ شأن لمن أراد التأسيس لكتابة شعريّة خارج الشكل القديم، ولكنّها لم تحظ فيما اطّلعنا من الدراسات بمن توقّف عندها وذهب بنتائجها إلى أقصاها، لأنّها لا تُفهم حقّ الفهم إلاّ متى توضّحت مبادئ الاعتدال في الوزن على نحو ما حاولنا تبيّنه. وهي قوله: "فالتأليف من المتناسبات له حلاوة في المسموع، وما ائتلف من غير المتناسبات والمتماثلات فغير مستحلى ولا مستطاب. ويجب أن يقال في ما ائتلف على ذلك النحو شعر، وإن كان له نظام محفوظ، لأنّا نشترط في نظام الشعر أن يكون مستطابا"[1]. فقد أورد هذا القول في أثناء حديثه عن انتظامات المقاطع الممكنة وتقسيمها إلى سبط وجعد وليّن وشديد مفصحا عن مرجعه في اعتبار المسموع حلوا مستطابا في الذوق. ولـمّا استقامت له المعايير أطلق القول فخرج عن نظام الخليل ذاهبا إلى أنّ كلّ ما حقّق هذا النحو المنسجم من ائتلاف المتحرّكات والسواكن حقُّهُ أن يقال فيه شعر، بالرغم من أنّ له "نظاما محفوظا" جرى على ألسنة الشعراء وهو القائمة مناويله في علم العروض. وذلك لأنّ الشرط في النظام أن يكون مستطابا بصرف النظر عن كونه ممّا سمّاه الخليل أو لم يسمّه.

1. حازم القرطاجنّي، **منهاج البلغاء**، ص 267.

خاتمة الباب الثالث

وزّعنا القول في هذا الباب إلى ثلاثة مباحث عروضيّة كبرى بنيناها بالتدرّج من أوضحها انشدادا إلى القول واتّصالا بصياغة بعض أجزاء البيت، وهو مبحث القافية، إلى أبعدها شأوا في بناء الخطاب ووجه تمثّل العرب لأوزانه، وهو مبحث الوزن أداءً وتمثّلاً، وبينهما انشغلنا بإحدى القضايا المعقّدة في الدراسات المعتنية بالشعر قديمه وحديثه وهي مبحث الإنشاد باعتباره تجلّيا مفترضا من تجلّيات الوزن في الأداء. وجميعُها فصول تدرس أثر الوزن في الكلام جزئيّا أو جُمليّا، وتكوينا أو أداءً له. وقد حاولنا أن نراوح في كلّ فصل بين تحليل الخطاب العروضيّ الرحب والنظر في الأشعار التي استدلّ بها أهله وأقاموا بها البرهان على آرائهم. ولكنّا كنّا حريصين في الآن نفسه على ألاّ يتحوّل عملنا إلى إغراق في تحليل للنصوص، على أهميّة المطلب دون شكّ، وفاءً للإطار الشامل الذي يتنزّل فيه البحث وهو التراث النقديّ بالمعنى العامّ له لا دواوين الشعر، والتزاما بالمنهج الذي سرنا عليه وهو استنطاق النصوص النظريّة التي بدت لنا لم تحظ بالسبر الكافي في ما يتّصل بالجانب الذي يشغلنا. وقد مكّنتنا هذه المراوحة بين خطاب واصف وخطاب موصوف من أن نجادل على وجه المحاولة بعض المبادئ التي استقرّت في فهم عموم الدارسين للمسائل العروضيّة، وأن نسعى إلى تقديم رأي فيها فاحتجنا إلى تدقيق بعض المصطلحات إن من جهة العلامة وإن من جهة المتصوّر، وإلى إعادة صياغة بعض الحدود وتنزيل المباحث غيرَ سالفِ تنزيلها، وإلى ربط المواضيع بعضها ببعض نشدانا لنسق نرجو أن يلحظه القارئ في هذا العمل.

وإنّ أيّ تلخيص في هذه الخاتمة للمباحث التي عالجناها والنتائج التي خلصنا إليها يلحق الضيم في تقديرنا بها وقد يظهرها دون الوضوح الكافي، غير أنّ المقتضيات المنهجيّة تدعونا إلى استصفاء أهمّها:

لقد كانت غايتنا الأساسيّة من تناولنا القافية مفهوما وتكوينا أن نعيد صياغة حدّها صياغة علميّة تكون أوفى للمدوّنة الشعريّة وتحقّق شرط الوحدة الذي تقتضيه في جميع أبيات القصيدة الواحدة وشرط النظام العروضيّ العامّ ما دامت جزءا من بيت موزون. وما كان لهذا الصياغة أن تتحقّق دون إعادة قراءة لكامل الجهاز المفاهيميّ الذي أجراه القدماء في علم القافية. وقد درسنا لهذه الغاية عناصرها، حروفَها والحركات، ومختلِفَ أشكالها وهيئاتها ضمن سياق نقديّ لا يكتفي بالاستعراض بل يسعى إلى التفكير فيها فتأكّد لدينا ما استنتجناه في باب سابق من حضور عالم الكتابة في بناء العلم، غير أنّ خصائصها في العربيّة، أي الكتابة، ألحقت الضيم ببعض العناصر

فاصطلحت عليها مرّتين مثل الحذو والردف أو الرسّ والتأسيس وجعلت العنصر الواحد حركة مرّة وحرفا مرّة أخرى. ثمّ لـمّا حاولنا اختبار الحدّ الذي وضعه القدماء انتبهنا إلى أنّه، بالرغم من سمته التجريديّة وقدرته على الوصف، لا يستجيب باطّراد لشرط الوحدة في قوافي القصيدة ممّا دعانا إلى أن نقترح من باب المحاولة حدّا جديدا جعلناه في مبدأين: أوّلهما تنزيل القافية في وزن البيت، فهي لا تكون المقطعين الطويلين الأخيرين وما بينهما إلاّ متى كان الطرفان في جزء واحد هو الضرب، فإذا ما كان المقطع الطويل الأوّل عائدا إلى جزء سابق أُسقط من الاعتبار وكان خارج الحدّ. وأمّا ثانيهما فقد وقفنا فيه على قصور التناول المقطعي لتكوين القافية لأنّه يقدّم معطيات متناقضة وصفا وهي منسجمة مستقيمة قولا شعريّا، وما دامت الأداة الواصفة لا تصل إلى نتيجة متّسقة فالأسلم إبدالها. وهو ما دعانا إلى العودة إلى الزوج الأثير عند اللغويّين العرب وهو زوج المتحرّك والساكن. واستقام لنا به أنّ من شرط القافية ألاّ يكون عدد المتحرّكات قبل الرويّ، لا المقطع الأخير، أكثر من حرف متحرّك واحد. فإذا ما كان عدد الحروف أكثر من ذلك خرج المقطع الطويل السابق من الاعتبار بدوره. وقد أدّى بنا هذا الحدّ الجديد، بما فيه من شرائط مطلقة وعينيّة، إلى التساؤل عن وظيفة القافية في الشعر العربيّ، ما دام الوزن يمكن أن يقوم بمفرده بإحداث الانتظام المنشود في الكلام مثلما هو الحال في ألسنة أخرى. وكانت أهمّ نتيجة استصفيناها بعد تقليب النظر في خصائصها في سياق علم عروضٍ مقارنٍ أنّها، وإن كان الرويّ أهمّ عناصرها، موسومة في العربيّة بالغِنَى الحركيّ. وكان ذلك آخر ما احتفظنا به في تمثّل العرب لها واعتبرناه تجلّيا لظاهرة أعمّ هي إنشاد الشعر.

ونحن نقدّر أنّ مبحث الإنشاد من أهمّ المباحث التي لم تجد حظّها الوافي من الدرس بالرغم من كثرة الإشارات إليه في الدراسات المعاصرة. وإن يكن الإنشاد ذا وجوه متعدّدة بعضها لغويّ محض وهو إبلاغ الشعر شفويّا ممّا يستدعي النظر في الحدّ الأدنى الذي يقتضيه أداء الكلام بحسب قوانين اللغة، وبعضها يهفو إلى مطابقة المقال لمقتضى المقام وهو الجانب النغميّ وفيه قد تتنزّل بعض الوظائف كالحرص على الإفهام والتأثير في السامعين بما يستدعيه من حلول المنشد محلّ القارئ/ السامع الأوّل فيتأوّل القول ويبرز منه بالتنغيم جوانب دون أخرى، وبعضها مقاميّ صرف يتّصل بالجسد هيئة وحركة ووضعا ممّا حفلت به مدوّنة أخبار الشعراء، فإنّ أفق بحثنا اقتضى منّا أن ننظر في وجه واحد من وجوهه هو تجلّي الوزن في أداء الأشعار، وعسى أن نعتني بالوجوه الأخرى في عمل قادم.

وقد قادنا النظر في مدوّنتنا الرحبة إلى أنّ العنوان العامّ الذي يمكن تندرج فيه مختلف المحاور هو الوقف والوصل. ولهذا ذكّرنا بمبدأ خلصنا إليه من قبل هو اعتبار البيت أو النصف منه بمثابة الكلمة الفونولوجيّة التي لا ينبغي لها أن تقرأ إلاّ وصلا، وإذا حدث وقفٌ لسبب ما فإنّما هو بنيّة الوصل على حدّ عبارة النحاة. على أنّ ذلك

استدعى منّا أوّلا تفصيل القول في ضروب من الإنشاد مخصوصة اصطلح القدماء عليها بالترنّم، هي الحداء والنصب والهزج. فوقفنا عندها وكشفنا عنها غطاءها الناتج عن جريان الكلمات المفردات في أكثر من سياق وبأكثر من دلالة. وقد استخلصنا من ذلك كلّه بعض السمات التي تميّز ضربا عن آخر إمّا من جهة الغرض وإمّا من جهة نسق الأداء وتوقيعه سرعةً أو تؤدة. وقد مثّلت لنا آراء سيبويه في باب "وجوه القوافي في الإنشاد"، والشروح التي توسّعت فيه وخاصّة إشارات ابن جنّي اللافتة، معينا مهمّا لاستخلاص أنواع الوقوف في البيت. منها واحد لا معدل عنه وهو الوقف على القافية، واثنان يتمّان بحسب حوار الوزن والكلام في فضاء البيت وهما وقفة العروض ووقفة الحشو. فأمّا الوقفة الأصل فقد تبيّنا وجوهها المختلفة عند العرب وتنوّعها في البدء ثمّ اتّجاهها إلى ضرب شبيه بالترنّم مظهره الحرص على إطلاق القافية وإغنائها بالحركات الطويلة. وأمّا وقفة العروض فقد سمح لنا النظر فيها التبسّط نسبيّا في مشكلة طرحها للدرس عدد من الباحثين وهي المداخلة بين الشطرين. فتتبعّنا الاصطلاح عليها في المدوّنة وحاولنا التأريخ لظهور مصطلح التدوير في الدراسات المعاصرة. على أنّ الأهمّ من ذلك في رأينا أنّ المدوّنة العروضيّة المدار كانت لنا رافدا مهمّا لصياغة هذا المبحث من جديد وتنزيله في إطار أعمّ هو التنصيف، وهو العنوان الذي تخيّره التبريزي في شرحه لديوان المتنبّي لهذه الظاهرة. وأمّا الوقفة الأخيرة فقد كانت مناسبة لتقصّي تجلّيات الوزن في الأداء عدا ما كان منها في العروض أو القافية. وقد ساعدتنا المدوّنة العروضية الرحبة على أنْ نثبت أنّ تقطيع القول على أجزاء الوزن لم يكن ممّا يسلكه القدماء في أداء الشعر. ومع ذلك فإنّ الوزن لم يكن غائبا تماما وإلاّ ما حرص الشعراء على نهجه، وهو ما استلزم أنّ للوزن حضورا ما قد لا يكشفه الأداء ولا يظهر على السطح ولكنّه راسخ في الأقوال والأذهان.

إنّ النتائج التي توصّلنا إليها من الفصلين الأوّلين من هذا الباب، بل ومن مختلف فصول العمل، سمحت لنا بأن ننظر في دلالة الوزن ووظيفته تأسيسا لما اعتبرناه مدخلا عروضيّا للشعريّة العربيّة القديمة. ولم نقصد بذلك الربطَ بين وزن وغرض أو معنى، فهذا كنّا قد نبّهنا إليه في الباب الأوّل وحدّدنا دلالة الغرض عند حازم حينما وصل بين أوزان وأغراض وجعل من شرط الأولى أن تكون مخيّلة، وإنّما قصدنا الإجابة عن أسئلة ألحّت علينا ونحسب أنّها كذلك عند كلّ دارس للشعر، وهي ما قيمة الوزن؟ وكيف يتمّ تمثّله وتقبّله؟ وأيّ معنى للاستعانة بالأفاعيل في ضبطه، وما وظيفة الوزن عند الشاعر؟ وأيّ دور له في بناء الخطاب؟

وقد ألححنا في تحليلنا، دون إعادة الخلاصات، على أنّ الوزن منوال ماثل في الذهن قبل أن يتجسّد في القول، وأنّه ناشئ من المراكمة والتعهّد المستمرّ للأقوال على مثاله حتّى رسخ فصار نحوا ثانيا ينحوه الشاعر متى استعدّ للقول، منزلتُهُ في ذلك منزلة المنوال النحويّ الذي ينحوه المتكلّم وإن يكن غير خبير بمسائل النحو. ولـمّا كان

الوزن على هذه الهيئة قدّرنا استنادا إلى نصوص المدوّنة العروضيّة الرحبة أنّ معايير الحساب التي يستعيرها بعض الدارسين لضبط عروض الشعر العربيّ جانبت الصواب فلم تستطع أن تجيب عمّا يعترضها أحيانا من خرق لتلك الحسابات المقطعيّة، ولم يكن لجوؤهم إلى متصوّرات غريبة عن العروض العربيّ كالنبر، لأنّ العروض من اللغة محكوم بالضرورة بخصائصها، إلاّ إضافة خطأ إلى خطأ سابق في التقدير. وقد بيّنا أنّ متصوّر الزمن دخل إلى عالم العروض عن طريق الفلاسفة وأنّه ليس متصوّرا أصيلا فيه وبقي كذلك حتّى مع أكثر النقّاد تأثّرا بهم وهو حازم. وهو ما قادنا إلى تحديد تمثّل العرب، شعراء وعروضيّين وجمهورا، للوزن، فاعتبرناه شبيها بالأخذ بالجملة دون التفصيل. ونقصد بذلك أنّه لا يحدّ بالوقوف عند مقاطعه عددا وكمّا، أي قصرا وطولا، وكيفا، أي انفتاحا وانغلاقا. فنحن متى استندنا إلى هذه المعايير لم تنتظم أغلب الأشعار في الحساب مع أنّها منتظمة عند أهلها. ولذلك توجّب الاستئناس بما تقدّمه نظريّة القشتالت من تفسير سلوك الناس في تمثّل الأشياء، وهو التمثّل القائم على استدعاء بنية مجرّدة متصوّرة ناشئة عن ملاحظة السمات المشتركة بين أمثلة الجزء الواحد من ناحية وبين مختلف الأجزاء إذ تتجاور في بيت. والشاعر أو غيره إنّما يراوح بين النماذج العليا الماثلة في الذهن وأمثلتها في الكلام على نحو معقّد ليس التمثيل عليها بالمقاطع واحتسابها إلاّ قرائن تقريبيّة للضبط.

ولـمّا كان من شأن الوزن أن يكون مقودا للشعر على حدّ عبارة ابن رشيق فقد حاولنا أن نثبت أنّه من أدوات بناء الخطاب الشعريّ ومو ما أخلص له العرب مصطلح النظم. على أنّا من أجل أن نصل إلى ذلك بحاجة أوّلا إلى إعادة النظر في هذا المصطلح وكيف تطوّر استعماله وثانيا إلى استقصاء مواضع الربط بينه وبين الوزن. وقد استعنّا في هذا السياق بتصوّر حازم للبيت من الشعر وحاولنا المضيّ به قدما فاعتبرنا هذا الشكل المخصوص من القول فضاء الإمساك اللطيف باللغة وزنا وعبارة وصورة دونه يكون التيه. ولـمّا كان الشعراء أهل البيت، كانوا أمراء الكلام فطوّعوا الأبنية اللغويّة لمقاصدهم وغيّروا هيئات الكلمات لما ينشدونه من إيقاع ضائع هم جميعا حريصون على الظفر به، بل كانت اللغة، وهي الكيان المجرّد الناتج عن جموع الكلام، أحرص عليه منهم وكانت مباحثها بحاجة إلى تغييراتهم من أجل إغنائها وتوليد أصولها والفروع. وهم يأتون ما يأتون به من أجل مزيد اللطف فيها وتعهّد إيقاعها والسموّ بها إن من ناحية أجمل التواليف بين الأصوات وإن من ناحية هيئة الألفاظ وبناء تراكيبها. وقد انتهينا أخيرا إلى أنّ قانون التناسب الصوتيّ، وإن كان الشعر مجاله الأثير، فإنّ كلّ كلام يهفو إليه ويحرص على أن يحقّق وجها منه.

الخاتمة العامّة

لقد بنينا هذا البحث على التدرّج. فحاولنا أن نثبت في المدخل أنّ العروض يمثّل موضوعا إشكاليّا للثقافة العربيّة ولغيرها من الثقافات كالفرنسيّة، لأنّ تنزيله الأكاديميّ فيها كان في منطقة وسطى بين تخصّص اللغة وتخصّص الأدب فلم يظفر بالحرص على الاشتغال النوعيّ به شأن غيره من مجالات التخصّصين، ولأنّ وجهة النظر فيه ظلّت أو تكاد تعيد المعطيات القديمة فلا يقدر الدارس على الاستئناس بها لبيان مأتى الشعريّة في النصوص. وإذا كانت الدراسات العروضيّة قد قطعت خطوات كبيرة باللغتين الفرنسيّة والأنجليزيّة تجلّت في وحدات البحث الخاصّة بها وبالتصانيف التي تستشرف التأسيس لعلم عروض مقارن وترسم بعض معالمه، فإنّ واقع الدراسات العروضيّة العربيّة يوشك ألاّ يغادر نقطة بدئه. ومع أنّ الجهود لم تنقطع في دراسته فإنّها في الغالب سعت إلى التبسيط والتوضيح أكثر من سعيها إلى الفهم والتعليل، وما هفا منها إلى تأسيس "بديل جذريّ لعروض الخليل" تخوّنه المنهج وافتقد إلى أناة الباحث في الاستنتاج وحرصه على الاحتراس والضبط.

وقد كان هذا المدخل مناسبة لذكر عدد من الأعمال، قديما وحديثا وبأكثر من لسان، ذكرًا يلمّ بأهمّ خصائصها ويكشف مكامن المزيّة أو القصور فيها. وممّا خلصنا إليه أنّ من أسباب سوء الفهم الكبير للمسألة الوزنيّة أنّ أغلب الباحثين صرفوا النظر عن تحليل النظريّة العروضيّة نفسها وطفقوا مباشرة يستفهمون عن علاقة الوزن بالشعريّة فبدت المسالك غير واضحة مفتقدة المعالم الضروريّة لمثل هذا المطلب العزيز.

على أنّ دون مسعى الباحث إلى المساهمة في الكشف عن مدخل عروضيّ إلى الشعريّة العربيّة القديمة، خطوة منهجيّة تأصيليّة قدّر أنّها ضروريّة لبناء سليم للعمل. وهي تحديد المدوّنة التي يشتغل بها. فقد تكشّف له أنّ من عوائق النظر في المسألة الوزنيّة العودة بها حصرا إلى كتب العروض والقوافي، والحال أنّها مشغل لتصانيف أخرى لم تجعلها غرضها المفرد ولكنّها ألـمّت بها إلماما أو توسّعت فيها لسبب سياقيّ، وهي مصنّفات النحو والأدب والنقد والحكمة والموسيقى. ولهذا كان الباب الأوّل للعمل محاولةً لتأسيس هذه المدوّنة العروضيّة الرحبة. وقد اقتضى المنهج التمييز فيها بين صنفين: أوّلهما ما اقترح الباحث تسميته بالمدوّنة النواة وهي تتضمّن كلّ ما ألّف قديما تقريبا من كتب في العروض والقوافي بحيث جاز تسمية أصحابها عروضيّين، وثانيهما ما اقترح الاصطلاح عليه بالمدوّنة المدار وهي تشتمل على مختلف التصانيف التي اعتنت بالعروض كلّه أو بالمسألة الوزنيّة في سياق مخصوص فأبدت رأيا وفصّلت قولا أو أفادت من مبادئ علم العروض في مجال اعتنائها.

ولم يكن الفصل الأوّل تتبّعا لمسائل المدوّنة النواة ولا تفصيلا لقضاياها لأنّ ذلك سيكون من مشاغل البابين الثاني والثالث، بل حاول الباحث الوقوف عند حدّ أهمّ القضايا التي اعتنت بها وهي تعريف العلم فنبّه بدءا إلى أنّ علم العروض لم يضع غاية له المفاضلة بين الأشعار أو بيان مأتى الحسن في بعضها دون بعض ما دامت كلّها تستجيب للمنوال، ولكنّه جعل وُكده حصرَ الأوزان التي قال العرب عليها شعرا- شأنه في ذلك شأن باقي علوم العربيّة التي اعتنت بجمع اللغة واستخراج قوانينها- وإرجاعَهَا إلى أصول لها قُدرتا التجريد والتوليد. وأشار في الأثناء إلى خصوصيّة فكر الخليل حينما فتح العلم على أفق رحب ممكن، وهو إمكان القول على أوزان أخرى غير معروفة، سرعان ما طوته سنّة التأليف والتمثيل على الأوزان وأجهضته رغبة الثقافة العربيّة حينذاك في الاكتفاء بموروثها وتسويره حتّى تستقيم المدوّنة المرجعيّة للنظر اللغويّ. ومن الدلائل على ذلك ما كانت عليه تصانيف الأوّلين من تبسّط في شرح أصول العروض، وهو المسمّى بـ"الفرش"، مقابل انحساره في لاحق الكتب فطغى ذكر أمثلة الأوزان على البحث في وجوه صلتها بمبادئ اللغة.

وقد وقف الباحث أثناء مُدارسة الخطاب العروضيّ على عناصر ثلاثة بدا التفكير فيها ضروريّا ويمكن أن يتقدّم بمعرفة النظريّة الوزنيّة ويساهم في سبرها لاحقا، وهي المصطلح والشاهد والتقطيع العروضيّ. ولم يكن من الغرض تقديم ثبت بالمصطلحات ولا استعراض الشواهد الشعريّة التي عوّل عليها علماء العروض ولا أخيرا بيان طريقة التقطيع العروضيّ، وإنّما كانت الغاية دائما سعيا إلى تمحيص الظواهر واستخلاص سماتها. وممّا استبان بخصوص مصطلحاته أنّ جانبا منها كان موروثا يعكس انشغال العرب قديما بأشعارهم واعتناءهم بوجوه انتظامها، وأنّ جانبا آخر أبلغ عددا كان من محدث الخليل. وقاد النظر فيها مجتمعة إلى ملاحظة مفارقة تبدو ظاهر الأمر بين علم ضيّق الأبواب منحسر المادّة حتّى إنّ بعض القدماء كالجوهريّ سمّى كتابه فيه بـ"الورقة"، ومصطلحات قاربت عدّتها المائتين. وكان السبيل إلى إيضاحها ما عُرف به فكر الخليل من اشتغال بالمعجم وتقليبه لجذوره وتمييزه بين المستعمل منه والمهمل. فقد مكّنه ذلك في تقدير الباحث من توليد المصطلحات توليدا دلاليّا بإفراغها من سابق مدلولها وشحنها بمدلول جديد على سبيل المشابهة فتكون علامة على تفصيل بعينه من تفاصيل العلم. وبفعل انحسار المبحث بعده صارت تلك المصطلحات عناوين غاب عنها سياقها وأضحت مختصرات للظواهر العروضيّة. وأمّا شواهد العروض فقد أقام الباحث لأصحابها جدولا حدّد فيه انتماءهم التاريخيّ. وهي إن كانت جميعا تعود إلى عصر الاحتجاج اللغويّ، من الجاهليّة إلى عهد الأمويّين، فإنّ اللافت أنّ كثيرا منها لا ينبئ ببديع في القول أو حسنٍ في التصوير من جهة، وأنّ أكثر من ثلثيها لا يعرف قائله من جهة ثانية، ممّا رجّح اعتبار العلم غير منشغل بوجوه الحسن في الأبيات التي يوردها مثالا بل كانت غايته حصر الأوزان التي تداولها العرب. ولهذا تقدّمت من

دوائره تلك التي اشتملت على بحور اطّرد النظم عليها في مختلف القصائد وشتّى الأغراض وهي الطويل والبسيط والوافر والكامل. وأمّا العنصر الثالث من هذا الفصل فقد اعتنى بالتقطيع العروضيّ وكان مناسبة أولى لتأكيد حضور عالم الكتابة في تصوّر العلم من ناحية، وإثبات التداخل بين أداء الشعر وأداء القرآن من ناحية أخرى ما دامت الكتابة العروضيّة تراعي قوانين التعامل بين الأصوات مثل إسقاطها النون الخفيفة إذا وقعت بين حرفين متماثلين أو متجانسين.

وأمّا الفصل الثاني وهو المشتغل بما اعتُبر منضويا إلى المدوّنة العروضيّة المدار، فقد كانت الغاية من تناوله إثبات أنّ مباحث العروض والقافية لم تكن مقصورة في التراث العربيّ على كتب بعينها هي التي تبدر إلى الذهن متى تفكّرنا في المسألة، وهي تصانيف المدوّنة النواة، بل كانت مشغلا أفقيّا يكتنف مسائل النحو ومعاجم اللغة ويحيط بجانب من آراء النقّاد والبلاغيّين، وساهم في التبسّط فيها، فضلا عن أولئك، الموسيقيّون والحكماء حين شرحوا كتابي أرسطو في "الشعر" و"الخطابة". وإن تكن لكلّ زاوية نظر خصوصيّة تستتبعها نتائج في التناول والإجراء وهي جديرة بالتمييز والتنبيه إليها، فقد حاول الباحث المراوحة بين السياق الخاصّ لكلّ مدوّنة والسياق العامّ للعمل فاستصفى من المدّونة ما أفاد في الكشف عن خصائص المنوال العروضيّ إن من جهة بنائه ونظامه وإن من جهة تجلّيه في الشعر وإفصاحه عن وظائفه فيه. ولهذا بيّن أوّلا وجوه حضور المسألة الوزنيّة في تصانيف النحو وحاول عبر الأمثلة أن يثبت أنّ مبادئ العروض كانت سندا أحيانا للتحليل النحويّ لأنّ العلوم جميعها كانت في البدء علما عامّا تناسبت فروعه "تناسبا وضعيا" وتوالدت لاحقا "توالدا تناسبيّا".

وقد مكّن النظر في المدوّنة النقديّة من الانتباه إلى أنّ بعضها شديد الصلة بالمدوّنة النواة. وقد يكون حازم القرطاجنّي أكثر النقّاد المتأخّرين اعتناء بعلم العروض، فاستحقّ لذلك محاولة أولى تبعتها ثانية في موضع لاحق من العمل كانت أنسب للسياق. وممّا قاد إليه التحليل أنّ حازما سعى إلى الاستناد إلى أسس مختلفة في التناول هي ما سمّاه بالبلاغة الكلّية التي تعوز العروضيّين، وكان مرجعه فيها آراء ابن سينا في شرح كتاب أرسطو في"الشعر". ولكنّ نتائجه التي فُصّلت في الأثناء طابقت في الغالب مذهب العروضيّين إلاّ في مواضع مخصوصة أمكن عدّها تنويعا على النظريّة العروضيّة لا استئنافا حقيقيّا عليها، وبدا أقرب إلى قارئ لها يتأوّل مبادئها ويفصح عن وجوه الانتظام فيها أكثر من منفصل عنها ينشئ نظاما جديدا. ولعلّ من لطيف المباحث ما عقده من وجوه الصلات بين الوزن والغرض، فقد دلّ سياق كلامه على أنّ الغرض لا يعني به موضوعا بعينه ولكنْ المقصدَ من القول والأثرَ الذي يسعى إلى إيقاعه في نفس السامع.

وأمّا باقي تصانيف المدوّنة المدار فقد تبيّن أنّ جريان المسألة الوزنيّة فيها يمكن أن يتوزّع إلى محورين: أوّلهما محور عروضيّ بحت اعتنت فيه بتحديد نعوت الوزن

الأمثل في الشعر، وهي كثرة القول فيه التي عوّدت السمع عليه، وقلّة زحافاته وخفاؤها حتّى لا ينأى مثال الوزن عن أنموذجه، واستواء النظم فيه على نحو يتيسّر إنشاده. وثانيهما محور البيت باعتباره فضاء يتنزّل فيه الوزن وكان مناسبة لاستقصاء، قدر الإمكان، لمدى حضور متصوّر الوزن في الإجراء. وكان أسلوب التجزئة وهو القائم على ائتلاف مخصوص بين نسق الوزن ونسق التركيب - مرّة على سبيل التماثل وأخرى على نحو "يجنّس الحروف بالأوزان" على حدّ عبارة قدامة، أو يجعل "منظوما في منظوم" بحسب صياغة العسكريّ- جامع الأساليب وأصلها الذي يمكن أن ترتدّ إليه وإن تعدّدت المصطلحات.

وأمّا المدوّنة الموسيقيّة والحكميّة فقد تمّ الإلحاح فيها على أمرين. أوّلهما أنّ تصانيف الموسيقى النظريّة كانت متأخّرة نشأة عن علم العروض وعوّلت فضلا عن ذلك على مبادئ اللغة والعروض في قياس وحداتها ممّا قد يكون جعل التواصل غير حاصل بينها وكتب العروض أو النقد، وثانيها أنّ أثر شروح كتاب "الشعر" لأرسطو لم يظهر كأجلى ما يكون إلاّ مع حازم، وأنّ خصوصيّة الشعر العربيّ من جهة وزنه، مثلما بيّن ابن رشد، قد تكون سببا من الأسباب التي حافظ فيها العلم على بنائه ولم يطرأ عليه كبير تغيير. ولهذا الغرض تتبّع الباحث مصطلح الإيقاع، وهو المصطلح الموسيقيّ بامتياز، في التراث الأدبيّ والنقديّ وحاول أن يؤرّخ له ويتبيّن محلّه من حديث القدماء عن الشعر ووزنه. وقاد الاستقصاء إلى أنّ أوّل من أورده في سياق عرضيّ هو ابن المقفّع بدلالة لا تبعد عن بعض دلالات الجذر (و.ق.ع) حين تتّصل بالصوت وهي الأثر في السمع بعد الضرب أو الوقع مثل وقعْ المطر والحافر. وإن يكن هذا التوليد قد درج في الاستعمال لاحقا فإنّه ظلّ مقترنا بالسياق الموسيقيّ يكاد لا يفارقه فيخلص للحديث عن الشعر إلاّ في مواضع قليلة اقتصرت على "عيار الشعر" لابن طباطبا ومقدّمة المرزوقي لشرح حماسة أبي تمّام آخذا عنه. وفيهما جرى المصطلح على سبيل المشابهة مع الغناء.

لقد كان هذا التأسيس للمدوّنة العروضيّة الرحبة ضرورة منهجيّة لم يكن بالإمكان دونها طرق باب النظريّة العروضيّة، مبائدها وآليّاتها وأنساقها، ولا فهم وظائف الأوزان في الكلام وأدائه أو تحصيل عمله في بناء الخطاب الشعريّ.

ولقد كان الباب الثاني بفصوله الأربعة مناسبة لفهم أدقّ للمنوال العروضيّ في مختلف جوانبه. وتوزّع في التصوّر إلى النظام والحركة. وقُصد بالنظام دراسة مختلف الوحدات العروضيّة التي اشتقّها العلم وعوّل عليها لضبط الأوزان. وهي ترتّبت فصولا من أدناها تكوينا إلى أعلاها وأشملها، من زوج المتحرّك والساكن إلى الدوائر مرورا بمختلف الأجزاء الأُول والثواني ونماذج الأوزان. ولم تكن غاية المنى عرضها عرضا وفيّا، فقد يكون ما تمّ تقديمه غير مناسب للتحصيل المدرسيّ، ولكنّ المراد تعليلُ اختيارات العروضيّين وفهم منطقهم الداخليّ وإرجاع الظواهر إلى أصولها. وأمّا الحركة

في النظام فقُصد بها ما يطرأ على المنوال العروضيّ من تغيير يولّد من النماذج أمثلة عليها. وقد اعتنى الفصل الأخير من هذا الباب، تبعا لذلك، بالآليّات التي يستخدمها العلم لتفسير الانتقال من أصل إلى فرع مع الحرص قدر الإمكان دائما على فهم الظاهرة أكثر من الاعتناء بعرضها.

ولأنّ النتائج التي توصّل الباحث إليها قد تمّ إجمالها في خاتمة الباب الثاني، فإنّه قد يكون من المناسب ها هنا الاكتفاء بالإشارة إلى أنّ تلك المُدارسة مكّنت من توليد متصوّرات تبدو حائزة على قدر من الانسجام قابلة للاستثمار في مجال تحليل النصوص.

- منها أنّ مختلف الوحدات العروضيّة منسجمة مع قوانين اللغة العربيّة إلى الحدّ لا يُبعد فيه الدارس إن عدّها استنطاقا لوجوه تشكيل الكلمات فيها وائتلافها على نحو دون آخر، فكان علم العروض تأكيدا من جهة لما فصّله النحاة في قوانين الابتداء الصوتيّة ووجوه بناء الكلِم، وتطبيقا من جهة ثانية لتلك المبادئ في ضبط أوزان الشعر؛

- ومنها مفهوم الكلمة الفونولوجيّة وهو الذي بمقتضاه يعدّ البيت من الشعر، أو النصف منه بحسب أحكام النظم، بمثابة الاسم الواحد لا يجوز الوقف عند بعض منه إلاّ على نيّة الوصل، لأنّ منوال الوزن يستلزم وصلا في القراءة لا ينتهي إلاّ عند موضع القافية؛

- ومنها ثالثا اعتبارُ فضاء البيت الشعريّ إسقاط محور اللغة على محور الوزن بما يقتضيه من جدل مستمرّ بين الجانبين. وإذا كانت سنّة التأليف فصلت بين التغييرات الوزنيّة، وهي الزحافات والعلل، والتغييرات اللغويّة، وهي التي عُرفت بضرائر الشعر، فإنّ المبحثين في الواقع وجهان لجدل واحد يقع بين ذينك المحورين، وكلاهما ينبئ بحركة دؤوبة بين ممكنات وزنيّة وأخرى لغويّة يكون البيت فضاء تحقّقها بشرط أن يظلّ هذا الجدل في حيّز الممكن في المحورين حتّى لا يعدّ فيه كسرا أو لحنا؛

- ومنها أخيرا تأصيلُ مبدأ التناسب وإيضاح مبناه وسبيلِهِ إلى إعادة الانتظام في حال حركة النظام. وقد مكّن الوقوف على اصطلاح العروضيّين في العبارة عن الوزن بالتفعيل، من معرفة أولى تمّ استثمارها لاحقا في الكشف عن مسلك العرب في تمثّل الوزن.

وهذه النتائج مثّلت توطئة لمحاور الباب الثالث الذي تخيّر له الباحث من العناوين "في الوزن أداء وتمثّلا" وجعله في ثلاثة فصول قد تعدّ مجتمعة أكثر إبانة عمّا قدّر أنّه مدخل عروضيّ إلى الشعريّة العربيّة القديمة. وهي فصول نظرت في تجلّيات الوزن، فخرج العمل فيها من ملاحظة النظام والتفكير في أسسه وآليّات اشتغاله إلى تدبّر أثر الوزن في القول وبنائه على شاكلة دون أخرى. وقد استدعى ذلك الرجوع إلى بعض النصوص الشعريّة من أجل اختبار مقالات العروضيّين فتتّضح دواعيها وتتجلّى وجوه

تصريفها وقد تتمّ الإشارة أحيانا إلى ظواهر شعريّة أخرى يستلزم السياق والغرض من العمل الاكتفاء بحدود الإشارة عسى أن تكون للباحث أو لغيره عودة مفصّلة إليها.

وكان مبحث القافية أوّل هذه الفصول لأنّها كانت ضمن نسق العمل تخصيصا صوتيّا للقيم المطلقة التي ينبني عليها الوزن. وقد قاد استقصاء المدوّنة القافويّة إلى أنّ تعريفها يكتنفه بعض اللبس وليس له القدرة على وصف مختلف القوافي. فكان الاجتهاد في وضع حدّ جديد لها هو في الواقع مزيد إحكام لحدّ الخليل بإرجاع القافية أوّلا إلى جزء الضرب فحسب فلا تمتدّ إلى غيره، وبحصر عدد ما يلزم من حروف قبل الرويّ ثانيا في حرف واحد ممّا جعل التناول القديم القائم على زوج المتحرّك والساكن أوفى في وصفها من التناول المقطعيّ. ثمّ كان السعي من بعد إلى تقديم تفسير لوظيفتها فتمّ إدراجها من زاوية نظر علم العروض المقارن في سياق أعمّ هو احتفاء الشعراء بالأصوات، لأنّها وإن كانت علامة على نهاية البيت فإنّ غناها الحركيّ قد يعدّ، ما لم توضع في هذه المقاصد، ضرورةً لا يحتاج إليها الشاعر ما دام إيقاع البيت محكوما بالوزن وبرويّ يجسّده حرف صامت.

وهو ما وجّه العمل إلى دراسة إنشاد الشعر. ولـمّا كان هذا الموضوع متّسعا على قدر كبير من التشعّب وتنوّع الوجوه، فقد اقتضى السياق الاقتصار على أقرب ما يكون منه إلى تجلّي الوزن في الأداء، وهو زوج الوقف والوصل. وقد سعى الباحث إلى الإحاطة بعدد من المصطلحات كالترنّم والحداء والنصب والهزج فحرص على ضبطها وبيان خصائصها في الأغراض التي انتظمتها ونسق الأداء الذي جرت عليه. وربّما كان تفصيل القول في مواضع الوقف في البيت من أهمّ ما خلص إليه الفصل، وخاصّة أمر المداخلة بين القسيمين على حدّ عبارة ابن رشيق، وهي المسمّاة تجوّزا في الاصطلاح المعاصر تدويرا. ومثّل نصّ التبريزي أثناء شرحه لأحد أبيات المتنبّي مدخلا جيّدا لتصوّر جديد للظاهرة اصطلح عليها بالتنصيف. فقد ميّز الخطيب الشارح بين أنواعه وكان منها فيما يخصّ سياق البحث ما سمّاه تنصيف الإدماج وتنصيف الاقتطاع. فأمّا أوّلهما فهو مخصوص بقسمة الكلمة بين الصدر والعجز إلى أداة التعريف والاسم المعرّف بها. وقد أكّدت المدوّنة النحويّة أوّلا وجاهة هذا التمييز الأوّل لأنّها وإن لم تتّفق الآراء على محلّ لام التعريف من الاسم أيستقلّ عنها وهو رأي الخليل أم يدمج فيها وهو رأيه غيره، فإنّها لفتت إلى أنّها تُعامَل نطقا غير معاملة باقي مكوّنات الكلمة، وأكّدت المدوّنة الشعريّة أيضا أنّ لهذا الصنف من المداخلة الذي سمّاه الخطيب إدماجا جريانا مختلفا ولافتا فيها. وأمّا التنصيف الثاني فقد حاول البحث أن يتبيّن مواضعه في الوزن، وهو إن كاد يختصّ ببحر الخفيف فإنّ سببه عائد إلى جوار عدد مفرط من المقاطع الطويلة بين آخر الصدر وأوّل العجز اقتضى الجدل بين محور الوزن ومحور اللغة إمّا التخفيف من ذلك التتابع بالزحاف أو تجاوزه بالاقتطاع.

وأمّا الفصل الأخير من الباب الثالث فكان أكثر تجريدا وأشدّ صلة في تقدير الباحث بالشعريّة، لأنّه كاد يكون بحثا محضا في دلالة الوزن ووظيفته. ولم يكن بالاستطاعة صياغة محاوره على ذلك النحو، وهي طريقةُ تمثّل الوزن ووظيفتُه في فضاء البيت إنتاجا للشكل ونسجًا للنظم وبناء للخطاب، لولا العناية السابقة بالنظام العروضيّ وحركته والقافية ووجوه الوقف عليها في الإنشاد. فكاد يكون الفصل خلاصة الرأي في المسألة الوزنيّة.

لقد انتهى العمل إلى أنّ الوزن منوال ذهنيّ قبل أن يكون تقطيعا وحسابا. وهو ماثل في الهاجس والخاطر عبر الدربة والتعهّد، شأن كلّ ملكة شبيهة، ولا يقوم على عدّ المقاطع قصيرها وطويلها. وربّما كان من أسباب سوء الفهم الذي أحاط بالوزن قياسُ عمل الشاعر الذي يجيل الأبيات في الذهن ويديرها نطقا ويتعهّدها نسجا ولـمّا تصلْ إلى الكتابة، دون أن يعني ذلك أبدا أنّها في أفق شفويّ، على عمل قارئ الشعر ممّن لم تبلغ ملكته الكفاية المناسبة فلا يصل إلى الوزن إلاّ بالورق والقلم. فهذه المقايسة الضمنيّة الخاطئة هي التي أخفت وجوه الفعل في اللغة بفضاء البيت.

ولأنّ الوزن كذلك، كان في منطقة من الذهن غامضة تتأثّث بالصيغ العامّة والهياكل الشاغرة وتحيط بها القيم المطلقة للحركات، وكان في كلّ قولٍ شعريّ جيئةٌ وذهاب بين ذلك المنوال ووجوه تعجيمه وإخراجه غير مُخرج العادة لفظاً وتركيبا وصورة، ممّا جعل في الشعر نظامين ومحورين سياقيّين يراعيهما الشاعر على وجه خفيّ هما نحوُ الكلام ومنوال الوزن. وكان ائتلافهما هو ما أخلص له العرب مصطلح النظم.

ولقد أفضى تقليب النظر في علاقة الوزن باللغة إلى أنّ اللغة بيت الشعر، وأنّها بحاجة إليه حتّى تستصفي أساليبها وتشتقّ أفانينها ممّا لا يتهيّأ ظهوره إلاّ عبره، لأنّ ديدنه السعي إلى صياغة ممكناتها الإيقاعيّة وإخراج ما فيها من بديع التوليفات. وليس علم العروض متى كشفنا عنه غطاءه التقنيّ إلاّ بحثا في الأشكال وترسّما لوجوه الشعريّة في اللغة من جانبها الصوتيّ المقطعيّ. ولهذا كان الأسلم أن يسعى الباحث المعاصر إلى قيام عروض رحب يخرج عن المنوال الخليليّ، دون أن يغفل عن مبادئه وآليّاته، وهي المبادئ والآليّات التي تتجاوز أجزاء الوزن المرسومة وأنساقه المعروفة، فينشغل بالقوانين الصوتيّة والنظميّة العامّة للكلام التي تجعله يرقى درجات وتحلّه في "الربوة العالية".

وما دام التمثيل على النظم ونزعته إلى التناسب وإيلاف الأصوات وانشداد الهيئات بعضها إلى بعض حتّى إن دعا السياق إلى ضرورةٍ ضمن فهم مخصوص يوقعها في حيّز الجدل بين الوزن واللغة دون أن يحيلها خارج دائرتيهما، قد تمّ بالشعر وبغير الشعر من سائر الكلام الذي يجري فيه نسغ الشعر كالأمثال وآي القرآن، فإنّ هذا العروض الرحب الذي يأمل الباحث أن يجد له أمثلة أكثر في أعمال قادمة لا يضع نفسه ضمن أفق معياريّ فيقوم فاصلا بين صحيح ومكسور ولا يجعل من وكده إرجاع مسلك طارف في

القول إلى أصل شبيه، ولكنّه أفق مختلف يستند إلى خصائص اللغة وطاقتها على توليد شتّى الأشكال الإيقاعيّة فيسعى إلى تحليل النصوص، حتّى تلك التي لم تلتزم بالمنوال العروضيّ فخرجت عنه خروجا يسيرا كبعض الموشّحات أو خروجا أبلغ كـ"قصيدة التفعيلة"، على ما في هذه التسمية من قلق ما دام البحث نفى وجود المصطلح الأخير أصلا في التراث العربيّ، أو أعلنت تمام الخروج عنه كـ"قصيدة النثر"، ويحاول فضلا عن تحليلها تفسير ما فيها من انتظام وحركة يمكن تسميتها، استئناسا بكلام قدامة، ائتلاف مطلق الوزن بالنظم فتكون عنوانا عامّا تنضوي إليه وجوه تصريف العبارة وأنحاء التخييل، لأنّ تلك الوجوه وهذه الأنحاء إذا وجدت في غير الشعر لبست غير اللبوس فلم تحفل بذلك النظم المخصوص.

قائمة المصادر والمراجع

1/ المصادر:

- الآمدي (أبو القاسم الحسن بن بشر):
  - **المؤتلف والمختلف في أسماء الشعراء**، تحقيق كرنكو، دار الجيل، بيروت، 1991.
  - **الموازنة بين شعر أبي تمّام والبحتري**، تحقيق أحمد صقر، دار المعارف، مصر، ط4/ 1992.
- إخوان الصفاء وخلاّن الوفاء، **الرسائل**، دار صادر، بيروت، د.ت.
- الإربلي (أبو الحسن)، **كتاب القوافي**، تحقيق عبد المحسن فراج القحطاني، الشركة العربيّة للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعوديّة، ط1/ 1997.
- الإسنوي (جمال الدين)، **نهاية الراغب في شرح عروض ابن حاجب**، تحقيق شعبان صلاح، دار الجيل، بيروت، ط1/ 1989.
- ابن أبي الإصبع المصري، **تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن**، تحقيق حفني محمد شرف، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، 1963.
- ابن الأبرص (عبيد)، **الديوان**، شرح أشرف عدرة، دار الكتاب العربي، بيروت، 1994.
- ابن الأثير (ضياء الدين)، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، ط2/ 1973.
- ابن الأثير (مجد الدين)، **البديع في علم العربيّة**، تحقيق فتحي علي الدين، جامعة أمّ القرى، مكّة، 1420هـ= 1999.
- الأخفش (أبو الحسن سعيد بن مسعدة):
  - **كتاب العروض**، تحقيق سيّد البحراوي، ضمن: مجلّة فصول، القاهرة، المجلّد 6، العدد 2، 1986.
  - **كتاب القوافي**، تحقيق أحمد راتب النفّاخ، دار الأمانة، بيروت، ط1/ 1974.
- الأرمويّ (صفيّ الدين)، **كتاب الأدوار في الموسيقى**، تحقيق غطّاس عبد الملك خشبة، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، 1986.
- الأزهريّ (أبو منصور)، **تهذيب اللغة**، تحقيق عبد السلام محمد هارون، الدار المصريّة للتأليف والترجمة، القاهرة، 1964.
- الأستراباذي (رضيّ الدين):
  - **شرح شافية ابن حاجب**، تحقيق محمد نور الحسن ومحمد الزفزاف ومحيي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت، 1982.

- **شرح الكافية**، تحقيق يوسف حسن عمر، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي، ط2/ 1996.

- الأصبهاني (الحافظ)، **مجلس من الأمالي**، دراسة وتحقيق ساعد بن عمر بن غازي، دار الصحابة للتراث، طنطا، 1989.

- الأصفهاني (الراغب)، **محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء**، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، د.ت.

- الأصفهاني (أبو الفرج)، **الأغاني**، تحقيق إحسان عبّاس، دار صادر، بيروت، ط 3/ 2008.

- الأعشى، **ديوان الأعشى الكبير ميمون بن قيس**، شرح وتعليق محمد محمد حسين، مكتبة الآداب بالجماميز، القاهرة، د.ت.

- امرؤ القيس، **الديوان**، تحقيق أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط5/ 1990.

- الأنباري (أبو بكر):

- **الزاهر في معاني كلمات الناس**، تحقيق حاتم صالح الضامن، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1992.

- **شرح القصائد السبع الطوال الجاهليّات**، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار المعارف، القاهرة، ط5/ 1993.

- الباقلاّني (أبو بكر محمد بن الطيّب)، **إعجاز القرآن**، تحقيق أحمد صقر، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط5/ 1997.

- البصري (صدر الدين بن الحسن)، **الحماسة البصرية**، تحقيق مختار الدين أحمد، عالم الكتب، بيروت، ط3/ 1983.

- البيروني، **تحقيق ما للهند من مقولة في العقل أو مرذولة**، مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانيّة بحيدر آباد الدكن، الهند، 1958.

- التبريزي (أبو زكريّا يحيى الخطيب):

- **شرح القصائد العشر**، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، القاهرة، د.ت.

- **الكافي في العروض والقوافي**، تحقيق الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3/ 1994.

- **المُوضح في شعر أبي الطيّب المتنبّي**، تحقيق خلف رشيد نعمان، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، بغداد، ط1/ 2002.

- التنوخي (القاضي أبو يعلى)، **القوافي**، تحقيق عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2/ 1978.

- التوحيدي (أبو حيّان):
- **الإمتاع والمؤانسة**، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين، دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر، بيروت، د.ت.
- **المقابسات**، تحقيق حسن السندوبي، دار سعاد الصباح، الكويت، ط2/ 1992.
- **الهوامل والشوامل**، تحقيق أحمد أمين والسيد أحمد صقر، الهيئة العامّة لقصور الثقافة، القاهرة، 2001.
- ابن ثابت (حسّان)، **الديوان**، تحقيق وليد عرفات، دار صادر، بيروت، 2006.
- الثعالبي (أبو منصور):
- **تحسين القبيح وتقبيح الحسن**، تحقيق شاكر العاشور، وزارة الأوقاف والشؤون الدينيّة، العراق، ط1/ 1981.
- **ثمار القلوب في المضاف والمنسوب**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، 1985.
- ثعلب (أبو العبّاس أحمد بن يحيى)، **قواعد الشعر**، تحقيق رمضان عبد التوّاب، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2/ 1995.
- الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر):
- **البيان والتبيين**، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7/ 1998.
- **الحيوان**، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ط2/ 1965.
- **الرسائل**، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1964.
- الجرجاني (عبد القاهر):
- **دلائل الإعجاز**، تحقيق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5/ 2004.
- **المفتاح في الصرف**، تحقيق علي توفيق الحمد، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1987.
- الجرجاني (القاضي عليّ بن عبد العزيز)، **الوساطة بين المتنبّي وخصومه**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، د.ت.
- جرير (ابن عطيّة الخطفي)، **الديوان**، شرح محمد بن حبيب، تحقيق نعمان محمد أمين طه، دار المعارف، القاهرة، ط3/ 1986.
- ابن الجزري (أبو الخير محمد)، **النشر في القراءات العشر**، تحقيق علي محمد الضباع، دار الكتب العلميّة، بيروت، د.ت.
- ابن جعفر (قدامة)، **نقد الشعر**، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د. ت.
- ابن جنّي (أبو الفتح عثمان):

- **الخصائص**، تحقيق محمد علي النجّار، المكتبة العلميّة، بيروت، د.ت. (مصوّرة عن طبعة دار الكتاب المصرية، القاهرة، 1952).
- **سرّ صناعة الإعراب**، تحقيق حسن هنداوي، دار القلم، دمشق، ط2/ 1993.
- **كتاب العروض**، تحقيق حسني عبد الجليل يوسف، دار السلام، القاهرة، ط2/ 2010.
- **كتاب العروض**، تحقيق أحمد فوزي الهيب، دار القلم للنشر والتوزيع، الكويت، ط2/ 1989.
- **المنصف**، تحقيق إبراهيم مصطفى وأحمد أمين، دار إحياء التراث القديم، القاهرة، ط1/ 1954.
- الجوهري (إسماعيل بن حمّاد):
- **تاج اللغة وصحاح العربيّة**، تحقيق أحمد عبد الغفور عطّار، دار العلم للملايين، بيروت، ط3/ 1984.
- **عروض الورقة**، تحقيق محمد العلمي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1/ 1984.
- **القوافي**، تحقيق سليمان أبوستّة، ضمن مجلّة الدراسات اللغويّة، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلاميّة، الرياض، المجلّد 8، العدد 3، 2006.
- الحصري (إبراهيم)، **زهر الآداب وثمر الألباب**، تحقيق زكي مبارك ومحمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط4، د.ت.
- الحموي (ابن واصل)، **الدرّ النضيد في شرح القصيد**، تحقيق محمد عامر أحمد حسن، جامعة المنيا، مصر، 1987.
- الحموي (ياقوت)، **معجم الأدباء**: إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب، تحقيق إحسان عبّاس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1/ 1993.
- الحميري (نشوان)، **الحور العين عن كتب العلم الشرائف دون النساء العفائف**، تحقيق كمال مصطفى، دار آزال، بيروت، المكتبة اليمنيّة، صنعاء، ط2/ 1985.
- ابن أبي خازم (بشر الأسدي)، **الديوان**، تحقيق عزّة حسن، مطبوعات مديريّة إحياء التراث القديم، دمشق، 1960.
- ابن خرداذبه، **اللهو الملاهي**، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة، ضمن: ابن سلمة النحوي، **كتاب الملاهي وأسمائها من قبل الموسيقى**، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984.
- ابن خلّكان، **وفيات الأعيان**، تحقيق إحسان عبّاس، دار صادر، بيروت، 1978.
- الخنساء، **الديوان**، بشرح ثعلب، تحقيق أنور أبو سويلم، جامعة مؤتة، دار عمار للنشر، عمّان، 1988.
- الداني (أبو عمرو بن سعيد)، **المكتفى في الوقف والابتدا**، تحقيق يوسف عبد الرحمان المرعشلي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2/ 1987.

- الدماميني (بدر)، **العيون الغامزة على خبايا الرامزة**، تحقيق الحسّاني عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2/ 1994.

- ابن الدهّان (أبو محمد سعيد بن مبارك)، **الفصول في القوافي**، تحقيق صالح بن حسين العايد، دار إشبيليا، الرياض، ط1/ 1998.

- الدؤلي (أبو الأسود)، **الديوان**، صنعة أبي سعيد الحسن السكّري، تحقيق محمد حسن آل ياسين، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط2/ 1998.

- ابن عبد ربّه الأندلسيّ، **العقد الفريد**، تحقيق محمد سعيد العريان، المكتبة التجاريّة الكبرى، القاهرة، ط2/ 1953.

- ابن أبي ربيعة (عمر)، **الديوان**، قدّم له ووضع هوامشه وفهارسه فايز محمد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2/ 1996.

- ابن ربيعة (المهلهل):

  - **الديوان**، تحقيق أنطوان محسن القوّال، دار الجيل، بيروت، ط1/ 1995.

  - **الديوان**، تحقيق طلال حرب، دار صادر، بيروت، ط1/ 1996.

- ابن رشد (أبو الوليد):

  - **تلخيص الخطابة**، تحقيق محمد سليم سالم، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، 1967.

  - **تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر**، ضمن مجموع عبد الرحمان بدوي، فنّ الشعر لأرسطو، مكتبة النهضة المصريّة، القاهرة، 1953.

- ابن رشيق (أبو عليّ الحسن)، **العمدة في صناعة الشعر ونقده**، تحقيق النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط1/ 2000.

- الزبيدي الأندلسي (أبو بكر):

  - **الاستدراك على سيبويه في كتاب الأبنية والزيادات على ما أورده فيه مهذّبا**، تحقيق أغناطيوس كويدي، روما، 1890.

  - **طبقات النحويين واللغويين**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط2/ 1984.

- الزبيدي (محمد مرتضى)، **تاج العروس من جواهر القاموس**، تحقيق عبد السّتار أحمد فرّاج، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، 1965.

- الزجّاج (أبو إسحاق)، **كتاب العروض**، تحقيق سليمان أبو ستّة، ضمن مجلّة الدراسات اللغويّة، الرياض، المجلّد 6، العدد 3، 2004.

- الزجّاجي (أبو القاسم):

  - **الإيضاح في علل النحو**، تحقيق مازن المبارك، دار النفائس، بيروت، ط3/ 1979.

  - **الجمل**، تحقيق علي توفيق الحمد، مؤسّسة الرسالة، بيروت، دار الإربد، الأردن، ط1/ 1984.

- **مجالس العلماء**، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3/ 1999.
- ابن زكريا (المعافى)، **الجليس الصالح الكافي والأنيس الناصح الشافي**، تحقيق محمد مرسي الخولي، عالم الكتب، بيروت، 1993.
- الزمخشري (جار الله):
- **الفائق في غريب الحديث**، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، 1971.
- **القسطاس في علم العروض**، تحقيق فخر الدين قباوة، مكتبة المعرف، بيروت، ط2/ 1989.
- الزنجاني (عبد الوهاب)، **معيار النظار في علوم الأشعار**، تحقيق محمد علي رزق الخفاجي، دار المعارف، القاهرة، 1991.
- ابن السرّاج (أبو بكر):
- **الأصول في النحو**، تحقيق عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط3/ 1996.
- **كتاب العروض**، تحقيق طارق مختار المليجي، ضمن مجلّة جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلاميّة، السعوديّة، العدد 13، 1430 هـ (= 2009 م).
- السكّاكي (أبو يعقوب)، **مفتاح العلوم**، تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلميّة، بيروت، 2000.
- ابن سلام الجمحي، **طبقات فحول الشعراء**، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدني، جدّة، د.ت.
- ابن سلمة النحوي، **كتاب الملاهي وأسمائها من قبل الموسيقى**، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984.
- ابن سناء الملك، **دار الطراز في عمل الموشّحات**، تحقيق جودة الركابي، دمشق، 1949.
- ابن سنان الخفاجي (أبو محمد عبد الله)، **سرّ الفصاحة**، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط1/ 1982.
- سيبويه (أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر)، **الكتاب**، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3/ 1988.
- ابن سيده (أبو الحسن عليّ بن إسماعيل)، **المخصّص**، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 1996.
- السيرافي (أبو سعيد):
- **أخبار النحويّين البصريّين**، تحقيق طه محمد الزيني ومحمد عبد المنعم خفاجي، مطبعة الحلبي، القاهرة، ط1/ 1955.
- **شرح كتاب سيبويه**، تحقيق أحمد حسن مهدلي وعلي سيّد علي، دار الكتب العلميّة، بيروت، 2008.
- **ضرورة الشعر**، تحقيق رمضان عبد التوّاب، دار النهضة العربيّة، بيروت، ط1/ 1985.

- السيرافي (أبو محمد يوسف بن أبي سعيد)، **شرح أبيات سيبويه**، تحقيق محمد الرَّيح هاشم، دار الجيل، بيروت، ط1/ 1996.
- ابن سينا (أبو عليّ):
- **جوامع علم الموسيقى**، تحقيق زكريا يوسف، المطبعة الأميريّة، القاهرة، 1956.
- **فنّ الشعر من كتاب الشفاء**، ضمن مجموع عبد الرحمان بدوي، فنّ الشعر لأرسطو، مكتبة النهضة المصريّة، القاهرة، 1953.
- السيوطي (جلال الدين):
- **المزهر في علوم اللغة العربية وأنواعها**، تحقيق محمد جاد المولى ومحمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، 1987.
- **همع الهوامع في شرح جمع الجوامع**، تحقيق عبد السلام هارون وعبد العال سالم مكرم، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1992.
- ابن شدّاد (عنترة)، **الديوان**، رواية الخطيب التبريزي، تحقيق مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1/ 1992.
- الأعلم الشنتمري، **النكت في تفسير كتاب سيبويه**، تحقيق رشيد بلحبيب، منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلاميّة، المغرب، 1999.
- الطائي (أبو تمّام حبيب بن أوس)، **الديوان**، شرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزّام، دار المعارف، مصر، ط4/ 1983.
- ابن طباطبا (أبو الحسن محمد بن أحمد)، **عيار الشعر**، تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، 1985.
- الطوسي (نصير الدين)، **رسالة في علم الموسيقى**، تحقيق زكريا يوسف، دار القلم، القاهرة، 1964.
- ابن عبّاد (الصاحب)،
- **الإقناع في العروض وتخريج القوافي**، تحقيق محمد حسن آل ياسين، المكتبة العلميّة، بغداد، ط1/ 1960.
- **الإقناع في العروض وتخريج القوافي**، تحقيق إبراهيم محمد أحمد الإدكاوي، مطبعة التضامن، القاهرة، ط1/ 1978.
- ابن العبد (طرفة)، **الديوان بشرح الأعلم الشنتمري**، تحقيق درية الخطيب ولطفي الصقال، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، دائرة الثقافة والفنون، البحرين، ط2/ 2000.
- العروضي (أبو الحسن أحمد بن محمد)، **الجامع في العروض والقوافي**، تحقيق زهير غازي زاهد وهلال ناجي، دار الجيل، بيروت، ط1/ 1996.
- العسكري (أبو هلال الحسن بن عبد الله):

- **الأوائل**، تحقيق محمد السيد الوكيل، دار البشير للثقافة والعلوم الإسلاميّة، مصر، ط1/ 1987.

- **كتاب الصناعتين**، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربيّة، القاهرة، ط1/ 1952.

- ابن عصفور الإشبيلي:

- **ضرائر الشعر**، تحقيق السيّد إبراهيم محمد، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1/ 1980.

- **الممتع الكبير في التصريف**، تحقيق فخر الدين قباوة، مكتبة لبنان ناشرون، 1996.

- ابن علي (أبو الطيب اللغوي):

- **الإتباع**، تحقيق عزّ الدين التنّوخي، مطبوعات مجمع اللغة العربيّة بدمشق، 1961.

- **مراتب النحويين**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، 1955.

- الفارابي (أبو نصر):

- **كتاب الموسيقى الكبير**، تحقيق غطّاس عبد الملك خشبة، دار الكاتب العربيّ، القاهرة، 1967.

- **مقالة في قوانين صناعة الشعر**، ضمن مجموع عبد الرحمان بدوي، فنّ الشعر لأرسطو، مكتبة النهضة المصريّة، القاهرة، 1953.

- ابن فارس (أبو الحسن أحمد):

- **الإتباع والمزاوجة**، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، مكتبة المثنى، بغداد، 1947.

- **الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب**، تحقيق عمر فاروق الطبّاع، مكتبة المعارف، بيروت، 1993.

- **مقاييس اللغة**، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، مصر، 1979.

- الفارسيّ (أبو عليّ الحسن بن أحمد)، **كتاب الشعر أو شرح الأبيات المشكلة الإعراب**، محمود محمد الطناحي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1/ 1988.

- الفراهيدي (الخليل بن أحمد)، **كتاب العين** (مرتّبا على حروف المعجم)، تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلميّة، بيروت، 2003.

- الفرزدق، **الديوان**، شرح إيليا حاوي، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، بيروت، ط1/ 1983.

- القالي (أبو علي)، **البارع في اللغة**، تحقيق هاشم الطعّان، مكتبة النهضة، بغداد، دار الحضارة العربيّة، بيروت، ط1/ 1975.

- ابن قتيبة (عبد الله):

- **الشعر والشعراء**، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، 1982.

- **كتاب الجراثيم**، تحقيق محمد جاسم الحميدي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997.

- القرشي (أبو زيد محمد بن أبي الخطّاب)، **جمهرة أشعار العرب**، تحقيق علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر، القاهرة، 1981.
- القرطاجنّي (حازم أبو الحسن):
  - **الباقي من كتاب القوافي**، تحقيق علي لغزيوي، دار الأحمديّة للنشر، الدار البيضاء، 1997.
  - **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3/ 1986.
- القزاز القيرواني (أبو عبد الله محمد بن جعفر)، **ما يجوز للشاعر في الضرورة**، تحقيق رمضان عبد التواب وصلاح الدين الهادي، مطبعة المدني، القاهرة، 1982.
- ابن القطّاع (أبو القاسم)، **البارع في علم العروض**، تحقيق أحمد محمد عبد الدايم، المكتبة الفيصليّة، مكّة، 1985.
- القفطي (جمال الدين)، **إنباه الرواة على أنباه النحاة**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ط1/ 1986.
- ابن كيسان (أبو الحسن محمد بن أحمد)، **تلقيب القوافي وتلقيب حركاتها**، تحقيق إبراهيم السامرّائي، ضمن: رسائل ونصوص في اللغة والأدب والتاريخ، مكتبة المنار، الأردن، ط1/ 1988.
- المازني (أبو عثمان)، **كتاب القوافي وعللها**، تحقيق حنّا بن جميل حدّاد، ضمن: مجلة آفاق الثقافة والتراث، مركز جمعة الماجد للثقافة والتراث، العدد 66، 2009.
- المبرّد (أبو العباس محمد بن يزيد):
  - **التعازي**، تحقيق إبراهيم محمد حسن الجمل، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 1993.
  - **القوافي وما اشتقّت ألقابها منه**، تحقيق رمضان عبد التواب، ضمن حوليّات كليّة الآداب بجامعة عين شمس، القاهرة، المجلّد 13، 1973.
  - **المقتضب**، تحقيق محمد عبد الخالق عضيمة، لجنة إحياء التراث الإسلاميّ، القاهرة، 1994.
- المتنبّي (أبو الطيّب)، **الديوان**، شرح عبد الرحمان البرقوقي، بيروت، دار الكتاب العربيّ، 1986.
- المحلّي (محمد بن عليّ)، **شفاء الغليل في علم الخليل**، تحقيق شعبان صلاح، دار الجيل، بيروت، ط1/ 1991.
- المرزباني (أبو عبيد الله محمد بن عمران)، **الموشّح: مآخذ العلماء على الشعراء في عدّة أنواع من صناعة الشعر**، تحقيق علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت.
- المرزوقي (أبو عليّ أحمد بن محمد)، **شرح ديوان الحماسة**، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، 1991.
- المظفّر العلوي، **نُضرة الإغريض في نصرة القريض**، تحقيق نهى عارف الحسن، مطبوعات مجمع اللغة العربيّة بدمشق، 1976.

- ابن المعتزّ (عبد الله)، **طبقات الشعراء**، تحقيق عبد الستّار أحمد فرّاج، مصر، دار المعارف، ط4/ 1981.
- المعرّي (أبو العلاء أحمد بن عبد الله):
- **رسالة الصاهل والشاحج**، تحقيق عائشة عبد الرحمان، دار المعارف، القاهرة، ط2/ 1984.
- **رسالة الملائكة**، تحقيق محمد سليم الجندي، دار صادر، بيروت، 1992.
- **شرح اللزوميّات**، تحقيق حسين نصّار وآخرين، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1992.
- **الفصول والغايات**، تحقيق محمود حسن زناتي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، د.ت.
- ابن معصوم المدني، **أنوار الربيع في أنواع البديع**، تحقيق شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، ط1/ 1968.
- ابن المقفّع (عبد الله)، **آثار ابن المقفّع**، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط1/ 1989.
- ابن المنجّم (يحيى)، **كتاب النغم**، تحقيق محمد بهجة الأثري، مجلة المجمع العلمي العراقي، 1950.
- ابن منظور (محمد بن مكرّم)، **لسان العرب**، تحقيق أمين محمد عبد الوهاب ومحمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث العربيّ، بيروت، ط3/ 1999.
- النحّاس (أبو جعفر)، **شرح أبيات سيبويه**، تحقيق أحمد خطّاب، المكتبة العربيّة، حلب، ط1/ 1974.
- النديم (أبو الفرج بن إسحاق)، **الفهرست**، تحقيق أيمن فؤاد السيّد، مؤسسة الفرقان للتراث الإسلامي، لندن، 2009.
- النهشلي (عبد الكريم)، **الممتع في صنعة الشعر**، تحقيق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندريّة، 1980.
- ابن هشام (أبو محمد عبد الملك)، **السيرة النبويّة**، تحقيق مصطفى السقّا وإبراهيم الأبياري وعبد الحفيظ شلبي، القاهرة، مكتبة الحلبي، 1955.
- ابن هشام (عبد الله بن يوسف)، **مغني اللبيب عن كتب الأعاريب**، تحقيق عبد اللطيف محمد الخطيب، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2000.
- ابن يعيش (موفّق الدين)، **شرح المفصّل**، الطبعة المنيريّة، القاهرة، د.ت.

2/ المراجع العربيّة

- إبراهم (عبد الفتاح)، **مدخل في الصوتيّات**، دار الجنوب للنشر، تونس، د.ت.
- أحمد (عطيّة سليمان)، **الإتباع والمزاوجة في ضوء الدرس اللغويّ الحديث**، دار الكتب العلميّة، القاهرة، 2004.
- إستيتية (سمير شريف)، **الأصوات اللغوية**: رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية، دار وائل للنشر، عمّان، 2003.
- الأسد (ناصر الدين)، **القيان والغناء في العصر الجاهليّ**، بيروت، دار الجيل، ط1988/3.

- أصلان (فيصل)، **التدوير والتضمين في شعر ابن النقيب الحسيني الدمشقي**، مجلة جامعة دمشق، م 28، ع 2، 2012 .

- أنيس (إبراهيم):

- **موسيقى الشعر**، دار القلم، بيروت، ط4/ 1972.

- **الأصوات اللغويّة**، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، د.ت.

- عبد الباقي (محمد فؤاد)، **المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم**، مطبعة دار الكتب المصريّة، القاهرة، 1364 هـ.

- البحراوي (سيّد)، **العروض وإيقاع الشعر العربيّ: محاولة لإنتاج معرفة علميّة**، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، 1993.

- البستاني (بتول حمدي)، **التدوير في شعر الأعشى: قصيدة "ما بكاء الكبير في الأطلال" أنموذجا**: دراسة الدلالي في الإيقاعي، مجلّة أبحاث كلية التربية الأساسيّة، جامعة الموصل، العراق، م 9، ع 1، 2009.

- البعزاوي (محمد الصحبي)، **الصيغ الصرفيّة في النحو واللسانيات: بحث في السمات المفهوميّة والخصائص الدلالية**، كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة بالقيروان، 2014.

- التنوخي (عزّ الدين)، **إحياء العروض**، المطبعة الهاشميّة، دمشق، 1946.

- التهانوي (محمد علي)، **كشّاف اصطلاحات الفنون**، تحقيق علي دحروج، تعريب عبد الله الخالدي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 1996.

- الجبوري (يحيى وهيب)، **الخطّ والكتابة في الحضارة العربيّة**، بيروت، دار الغرب الإسلامي، ط1/1994.

- الجندي (علي)، **الشعراء وإنشاد الشعر**، دار المعارف، مصر، 1969.

- الحديثي (خديجة)، **أبنية الصرف في كتاب سيبويه**، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، 1965.

- الحنفي (جلال)، **العروض تهذيبه وإعادة تدوينه**، مطبعة العاني، بغداد، 1978.

- خلّوف (عمر)، **البحر** المتدارك، ضمن مجلّة الدراسات اللغويّة، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلاميّة، الرياض، م 4، ع 2، 2002.

- الدمنهوري (محمد)، **الإرشاد الشافي على المتن الكافي في علمي العروض والقوافي**، المطبعة الميمنيّة، القاهرة، 1307 هـ = 1890.

- أبوديب (كمال)، **في البنية الإيقاعيّة للشعر العربي**، دار العلم للملايين، بيروت، ط1 / 1974.

- الروبي (إلفت كمال)، **نظريّة الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد**، دار التنوير، بيروت، ط1/ 1983.

- عبد الرؤوف (محمد عوني):

- **بدايات الشعر العربيّ بين الكمّ والكيف**، مكتبة الآداب، القاهرة، ط2/ 2005 (ط1 / 1976).

- **القافية والأصوات اللغوية**، مكتبة الخانجي بمصر، 1977.
- ريدان (سليم)، **الغائب والشاهد في الموشّحات الأندلسيّة**، شركة أوربيس للطباعة، تونس، ج1 / 2000، ج2/ 2007.
- الزيدي (توفيق)، **مفهوم الأدبيّة في التراث النقديّ**، سراس للنشر، تونس، ط1/ 1985.
- سابير (إدوارد)، **اللغة: مقدّمة في دراسة الكلام**، ترجمة المنصف عاشور، الدار العربيّة للكتاب، تونس، 1997.
- أبو ستّة (سليمان)، **شواهد الخليل في كتاب العروض وما لكلّ منها ممّا جاء في العقد الفريد لابن عبد ربّه**، ضمن مجلّة الدراسات اللغويّة، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلاميّة، الرياض، المجلد 6، العدد 2، 2004.
- السعيد (عبد الرحمان بن ناصر)، **التدوير في شعر الأعشى: دراسة عروضيّة إحصائيّة تحليليّة**، مجلّة كلية دار العلوم، القاهرة، ج 2، أكتوبر 2012.
- دي سوسير (فردينان)، **دروس في الألسنية العامّة**، تعريب صالح القرمادي ومحمد الشاوش ومحمد عجينة، الدار العربيّة للكتاب، ليبيا، تونس، 1985.
- السيّد (عبد الرؤوف بابكر)، **المدارس العروضيّة في الشعر العربيّ**، المنشأة العامّة للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا، ط1/1985.
- شاكر (محمود محمد)، **نمط صعب – نمط مخيف**، دار المدني، جدة، ط1/ 1996.
- شاهين (عبد الصبور)، **المنهج الصوتي للبنية العربيّة**، مؤسّسة الرسالة، بيروت، 1980.
- الشكر (ديمة)، **علم العروض في عصر النهضة**، ضمن:

Bulletin d'études orientales, Ifpo, Damas, Tome 59, octobre 2010: La métrique arabe au XIIIe siècle après al-Ḫalīl (Cordonné par Dima Choukr et Bruno Paoli).

- ابن أبي شنب (محمّد)، **تحفة الأدب في ميزان أشعار العرب**، مكتبة الأمريكا والشرق، باريس، ط3/ 1954.
- الصالحي (عبّاس مصطفى)، **بنية البند وأصوله الفنّية**، مجلة المورد العراقيّة، م 25، ع1، 1997.
- الصبّان (محمد بن عليّ)، **شرح الشافية الكافية في علميْ العروض والقافية**، المطبعة الخيريّة، القاهرة، ط2/ 1321 هـ (1903 م).
- صمّود (حمّادي):
  - **من تجلّيات الخطاب البلاغي**، دار قرطاج للنشر والتوزيع، ط1/ 1999.
  - **التفكير البلاغي عند العرب: أسسه وتطوّره إلى القرن السادس**، منشورات الجامعيّة التونسيّة، تونس، 1981.
- الطرابلسي (محمد الهادي):

- **حدود صناعة الشعر**، ضمن ندوة "صناعة المعنى وتأويل النصّ"، منشورات كلية الآداب بمنوبة، 1992.

- **تحاليل أسلوبية**، دار الجنوب للنشر، تونس، 1992.

- **خصائص الأسلوب في الشوقيّات**, منشورات الجامعة التونسيّة، 1981.

- ابن عاشور (محمد الطاهر):

- **تفسير التحرير والتنوير**، الدار التونسيّة للنشر، تونس، 1984.

- **شرح المقدّمة الأدبيّة**، الدار العربيّة للكتاب، ليبيا، تونس، ط2/ 1978.

- العاني (سلمان حسن)، **التشكيل الصوتي في اللغة العربية – فونولوجيا العربيّة**، ترجمة ياسر الملاح، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط1983/1.

- العدواني (عبد الوهاب محمد علي)، **الضرورة الشعريّة: دراسة لغويّة نقديّة**، جامعة الموصل، العراق، 1990.

- العريفي (سيف بن عبد الرحمان)، **كتاب القوافي لسيبويه: حديث النسبة ودراسة المأثور**، مقال ضمن: مجلّة جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلاميّة، العلوم العربيّة، العدد 12، 1430 هـ (= 2009 م).

- عصفور (جابر): **مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقديّ**، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، ط 5/ 1995.

- العلمي (محمد):

- **عروض الشعر: قراءة نقديّة توثيقيّة**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1/ 2008.

- **العروض والقافية**: دراسة في التأسيس والاستدراك، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1/ 1983.

- عمر (أحمد مختار)، **دراسة الصوت اللغوي**، عالم الكتب، القاهرة، 1997.

- عيّاد (شكري)، **موسيقى الشعر العربيّ: مشروع دراسة علميّة**، طبعة أصدقاء الكتاب، القاهرة، ط3/ 1998.

- العياشي (محمد):

- **الكمّيات اللفظيّة والكمّيات الإيقاعيّة في الشعر العربيّ**، المطبعة العصريّة، تونس، 1987.

- **نظرية إيقاع الشعر العربي**، المطبعة العصريّة، تونس، 1976.

- القحطاني (عبد المحسن فرّاج)، **بين معياريّة العروض وإيقاعيّة الشعر**، النادي الأدبيّ الثقافي بجدّة، ط1/ 1996.

- قريرة (توفيق):

- **الاسم والاسميّة والإسماء في اللغة العربيّة**، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بالقيروان، مكتبة قرطاج للنشر والتوزيع، تونس، 2011.

- **المصطلح النحوي وتفكير النحاة العرب**، كلية الآداب بمنّوبة، دار محمد علي الحامي، تونس، 2003.
- قوبار (ستانسيلاس)، **نظريّة جديدة في العروض العربي**، ترجمة منجي الكعبي، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، 1996.
- كانتينو (جان)، **دروس في علم الأصوات العربيّة**، ترجمة صالح القرمادي، نشريات مركز الدراسات والبحوث الاقتصادية والاجتماعيّة، تونس، 1966.
- الكردي (محمد الطاهر): **تاريخ الخطّ العربيّ وآدابه**، القاهرة، مكتبة الهلال، ط1/1939.
- كشاش (محمد)، **مضارب اللغة: من أين أتت المصطلحات في علم العروض**، مقال ضمن مجلّة الناقد، بيروت، العدد 77، نوفمبر 1994.
- كشك (أحمد):
- **الزحاف والعلّة: رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع**، مكتبة النهضة المصريّة، 1995.
- **التدوير في الشعر: دراسة في النحو والمعنى والإيقاع**، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، ط1/ 1989.
- الكعبي (ربيعة)، **العروض والإيقاع: في النظريّات الحديثة للشعر العربيّ**، مركز النشر الجامعي، تونس، 2006.
- كوهن (جان)، **بنية اللغة الشعريّة**، ترجمة محمّد الوليّ ومحمّد العمري، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ط1/ 1986.
- عبد اللطيف (محمد حماسة)، **لغة الشعر: دراسة في الضرورة الشعريّة**، دار الشروق، القاهرة، 1996.
- مجمع اللغة العربية بالقاهرة، **المعجم الوسيط**، ط4/ 2004.
- محمد (السيّد إبراهيم)، **الضرورة الشعريّة: دراسة أسلوبيّة**، دار الأندلس، بيروت، ط3/ 1983.
- المسدّي (عبد السلام)، **التفكير اللساني عند العرب**، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ط2/ 1986.
- المسعدي (محمود)، **الإيقاع في السجع العربيّ**، مؤسّسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، 1996.
- مصطفى (محمود)، **أهدى سبيل إلى علميْ الخليل العروض والقافية**، شرح وتحقيق سعيد محمد اللحّام، عالم الكتب، بيروت، 1996.
- مصلوح (سعد):
- **في مسألة البديل لعروض الخليل: دفاع عن فايل**، مجلة فصول، المجلد 6، العدد 2، 1986.
- **المصطلح اللساني وتحديث العروض العربي**، مجلّة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، م 6، ع 4، 1986.

- مقبل (علي أصغر قهرماني)، **من استدرك البحر المتدارك على البحور الخليليّة**، ضمن: مجلّة دراسات في اللغة العربية وآدابها ، فصلية دوليّة محكّمة، إيران، العدد 3، 2010.

- المقدود (محمد المهدي)، **تحمّل النصّ في الثقافة العربيّة: في أداء القرآن والشعر**، ضمن "الدين والجسد"، ندوة علمية دولية، أفريل 2010، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالقيروان، 2011.

- الملائكة (نازك)، **قضايا الشعر المعاصر**، دار العلم للملايين، بيروت، ط5/ 1978.

- المنّاعي (مبروك)، **الشعر والسحر**، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1/ 2004.

- المهيري (عبد القاهر)، **نظرات في التراث اللغوى العربي**، دار الغرب الإسلامي، ط1/ 1993.

- **الموسوعة الشعريّة**، الإصدار الرقميّ الثالث، المجمع الثقافي، أبو ظبي، 2008.

- مونرو (جيمز)، **النظم الشفويّ في الشعر الجاهليّ**، ترجمة فضل بن عمّار العماري، دار الأصالة، الرياض، ط1/ 1987.

- النصري (فتحي)، **بنية البيت الحرّ- دراسة في نظام الشعر الحرّ العروضيّ**، مسكيلياني للنشر، تونس، 2008.

- النطافي (أبو فراس)، **التدوير وبحور الشعر**، مجلّة جامعة الملك سعود، م 6، الآداب 2، 1994.

- الهاشمي (أحمد)، **ميزان الذهب في صناعة شعر العرب**، تحقيق حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب، القاهرة، 1997.

- الهمامي (الطاهر)، **الشعر على الشعر: بحث في الشعرية العربية من منظور شعر الشعراء إلى شعرهم إلى القرن 5هـ/11م**، منشورات كلية الآداب منوبة، 2003.

- الورتاني (خميس)، **الإيقاع في الشعر العربيّ الحديث: خليل حاوي نموذجا**، دار الحوار، اللاذقيّة، سوريّة، ط1/ 2005.

- الوهايبي (محمد منصف)، **الطائيّة في الشعر: مذهب الطائي (أبو تمّام حبيب بن أوس)**، كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة بسوسة، دار الاتّحاد للنشر والتوزيع، تونس، 2016.

- اليازجي (حبيب)، **اللامعة في شرح الجامعة**، المطبعة الوطنيّة، بيروت، 1869.

- اليعلاوي (محمد)، **مشكلة الدوائر العروضيّة وصلتها بحقيقة الوزن في الشعر العربي**، حوليّات الجامعة التونسيّة، تونس، ع 4، 1967.

3/ المراجع الأجنبيّة

- ABRY (Dominique) & ABRY (Julie Veldeman), *La phonétique*, CLE international, Paris, 2007.

- BASSET (René) (Traduit et commenté par), Ali El KHAZRADJI, *La khazradjiyah, Traité de métrique arabe*, Alger, 1902.

- BEN CHENEB (M.) & BONEBAKKER (S. A.), *"KAFIYA"*, article in. EI2, T. IV.

- BENCHEIKH (J. E.), *Poétique arabe- essai sur les voies d'une création*, Paris, éd. anthropos, 1975.

- BENVENISTE (Émile), «*La notion de "rythme" dans son expression linguistique*». In. Problèmes de linguistique générale, T 1. Gallimard, coll. «Tel», Paris, 1966.

- BLACHERE (Regis), *Analecta*, Damas : Presses de l'Ifpo, 1975.

- BOHAS (Georges),

  - *De la mesure en arabe : une description unifiée*, Bulletin d'études orientales, Ifpo, Damas, Tome 59, octobre 2010 : La métrique arabe au XIIIe siècle après al-Ḫalīl, p. 33-60.

  - *Métrique arabe : une alternative au modèle xalilien*, (avec Bruno PAOLI), Langue française, Année 1993, Volume 99, Numéro 1.

- BONNEVIALLE (L'Abbé) & GOULESQUE (l'Abbé): *Nouveau traité de la versification latine*, Toulouse, 2e éd., 1863.

- BOURASSA (Lucie), *Rythme et sens: Des processus rythmiques en poésie contemporaine*, Les Editions Balzac (Collection L'Univers des discours), Montréal, 1993.

- *Bulletin* des *sciences historiques, antiquités, philologie*, Paris, 1831, T. 19, N° 21.

- CAPEZIO (Oriana), *La metrica araba: Studio della tradizione antica*, Università Ca' Foscari Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2013, p. 41-42.

- CHOUKR (Dima) et Paoli (Bruno) (Cordonné par), *Bulletin d'études orientales*, Ifpo, Damas, Tome 59, octobre 2010 : La métrique arabe au XIIIe siècle après al-Ḫalīl.

- COHEN (Jean), *Le Haut langage: Théorie de la poéticité*, Flammarion, Paris, 1993.

- CORNULIER (Benoît de),

  - *Théorie du vers*, Editions du seuil, Paris, 1982.

  - *Rime « riche » et fonction de la rime*, In: Littérature, n°59, 1985.

- COUPRY (H.), *Traité de versification arabe*, Leipzig, 1875.

- DELARUE (Fernand), *Stace: poète épique, originalité et cohérence*, Louvain et Paris, Peeters, 2000.

- DOUTRELEPONT (Charles), *La nature du vers français: débats sur l'origine du vers au XIXe siècle*, in: Michel MURAT (Textes réunis par), Le vers français: histoire, théorie, esthétique, Editions Champion, Paris, 2000.

- ERNOUT (Alfred) & MEILLET (Alfred), *Dictionnaire étymologique de la langue latine*. Histoire des mots, Klincksieck, Paris, 2001.

- EWALD (Heinrich), *De metris carminum arabicorum*, Brunsvigae, 1825.

- FABB (Nigel) & HALLE (Morris), *Meter in Poetry: A New Theory*, Cambridge University Press, 2008.

- FORBES (Duncan), *Grammar of the arabic language*, London, 1863

- FRAISSE (Paul), *Rythmes auditifs et rythmes visuels*, In: L'année psychologique. 1948 vol. 49.

- FROLOV (Dmitry), *Classical arabic verse: History and Theory of ᶜArud*, Leiden, Brill, 2000.

- GARDE (Paul), *L'accent*, P.U.F., Paris, 1968.

- GOLSTON (Chris) & RIAD (Tomas), *The phonology of classical Arabic meter*, Linguistics 35 (1997).

- GOUVARD (Jean-Michel), *Critique du vers*, Editions Champion, Paris; 2000.

- JAKOBSON (Roman), *Huit questions de poétique*, Éditions du seuil, Paris, 1977.

- *Journal des savants*, Mars 1831, Paris.

- KOULOUGHLI (D. E.), *Sur la structure interne des syllabes "lourdes" en arabe classique*, Revue québécoise de linguistique, vol. 16, n° 1, 1986,

- MALING (Joan Mathilde), *The theory of classical arabic metrics*, Massachusetts institute of technology, 1973 (Thesis Supervisor: Morris Halle).

- MESCHONNIC (Henri), *Critique du rythme: Anthropologie historique du langage*, Éditions Verdier, Paris, 1982.

- MILNER (Jean-Claude) & REGNAULT (François), *Dire le vers*, Ed du Seuil, Paris, 1987.

- MORAND (Bernard), *Les sens de la signification. Pour une théorie a priori du signe*. In Intellectica, Paris, 1997/2, N°25.

- MURAT (Michel) (textes réunis par), *Le vers français: histoire, théorie, esthétique*, Honoré Champion Editeur, Paris, 2000.

- NOUGARET (Louis), *Traité de métrique latine classique*, Paris, Editions Klincksieck, 4éd. 1986.

- PAOLI (Bruno),

    - *Nouvelle contribution à l'histoire de la métrique arabe : la terminologie primitive, l'analyse statistique et le répertoire des mètres de la poésie ancienne*, Bulletin d'études orientales, Tome LIX, octobre, 2010.

- *Generative linguistics and Arabic metrics*, in. AROUI (J. L.) & ARLEO (A.) (edited by), *Towards a Typology of Poetic Forms: From Language to Metrics and Beyond*, John Benjamins Publishing Co, Amsterdam, Philadelphia, 2009.

- *De la théorie à l'usage: Essai de reconstitution du* système *de la métrique arabe ancienne*, Ifpo, Damas, 2008.

- *Aux sources de la métrique arabe*, Bulletin d'études orientales, Ifpo, Damas, T. 47 ,1995.

- RASTIER (François), *Dalla significazione al senso: per una semiotica senza ontologia*, in Eloquio del senso, a cura di Pierluigi Basso e Lucia Corrain, Costa & Nolan, Milan, 1999. (De la signification au sens - pour une sémiotique sans ontologie, http://www.revue-texto.net/Inedits/Rastier/Rastier_Semiotique-ontologie.html).

- ROMAN (André), *Remarques générales sur la phonologie de l'arabe classique*. In: Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée, N°15-16, Aix-en-Provence, 1973.

- ROSENTHAL (Victor) et VISETTI (Yves-Marie), *Sens et temps de la Gestalt*, in: Intellectica, Revue de l'Association pour la Recherche Cognitive, Publiée avec le concours du CNRS, Paris, 1999/1.

- SACY (Silvestre de), *Grammaire arabe*, Paris, 1831, T.2, "Traité élémentaire de la prosodie et de l'art métrique des arabes".

- SAUVANET (Pierre), *Le rythme et la raison*, Editions Kimé, Paris. 2000.

- VADET (Jean), *Contribution à l'histoire de la métrique arabe*, in: Arabica, BRILL, T. 2, Fasc. 3 (Sep., 1955).

- WEIL (Gotthold), *Article ᶜArud*, in E.I, 2ème éd. Leiden, Brill, T1.

- Wright (W.), *A grammar of the Arabic language*, At the university press, Cambridge, 3 ed., 1898, T.2.

- ZUMTHOR (Paul), *Introduction à la poésie orale*, éd. Seuil, Paris, 1983.

- ZWETTLER (Michael), *The oral tradition of classical arabic poetry: Its Character and Implications*, Ohio State University Press: Columbus, 1978.

فهرس المحتويات




محمد المهدي المقدود
(1967، القيروان)

أستاذ مساعد بكلية
الآداب والعلوم الإنسانية
بالقيروان

يشتغل بالشعريّات عامّة
وبالإيقاع والعروض خاصّة

خرّيج دار المعلّمين العليا
بسوسة

حاصل على شهادتي
التبريز والدكتوراه في
اللغة العربيّة وآدابها

لا أتردّد في القول إنّ هذه الأطروحة "تأسيسيّة" بالمعنى العميق للكلمة. فهي تفيض على حوافّ المنظومات العروضيّة والإيقاعيّة المعرفيّة التي ما فتئت تستصفي هذه المقولة ميزة جوهريّة تجاذب بها كلّ واحدة غيرها، بوجه حقّ حينا، وبغير وجه حقّ حينا.
إنّ دراسة النظام الوزنيّ ووظيفته ودلالته على النحو الذي يبرزه هذا العمل يفتتح مداخل قرائيّة إلى الشعريّة العربيّة القديمة سواء في "النصّ الأمّ" أو النصّ المحدث، حيث يمكن أن يُقرأ التحوّل النوعيّ عند المحدثين والمولّدين، في سياق نظام الوزن من حيث هو نظام رياضي كتابيّ.

أ. د. منصف الوهايبي

الثمن : 30د / 30€